PAUL BEKKER

KRITISCHE ZEITBILDER

Erstes bis drittes Tausend

1921

SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN

Alle Rechte vorbehalten

2900. Berliner Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35 — Zossen.

Ludwig Rottenberg,
dem Musiker und Künstler
freundschaftlich zugeeignet

INHALT

VORWORT ALS SELBSTANZEIGE

Diese Aufsatzsammlung ist eine kleine Auslese dessen, was ich im Laufe von nunmehr zehn Jahren für die „Frankfurter Zeitung" geschrieben habe. Früheren Aufforderungen zur Herausgabe glaubte ich nicht folgen zu dürfen. Ich meinte, die für die Tageszeitung bestimmten Arbeiten hätten mit der einmaligen Veröffentlichung ihren Daseinszweck erfüllt. Indessen hat die Erfahrung gezeigt, daß verschiedene dieser Aufsätze weiter gewirkt haben, als ich vermutete. Das hätte mich freudig berührt, wenn nicht einige unangenehme Begleiterscheinungen zu verzeichnen gewesen wären. Im Laufe namentlich der letzten Jahre habe ich mehrfach die Beobachtung gemacht, daß einzelne Sätze, zuweilen auch nur halbe Sätze oder gar lediglich Stichworte aus meinen Abhandlungen zitiert, kommentiert und polemisch zurechtgestutzt verwendet wurden. Zuweilen — nicht immer — geschah es in solcher Form, daß ich selbst mich zerknirscht fragte, wie ich eigentlich auf solche Torheiten gekommen sein mochte. Wenn ich dann freilich in den Originalen nachsah, stellte sich mehr als einmal heraus, daß das angebliche Zitat entweder infolge von Herauslösung aus dem Zusammenhang den von mir gemeinten Sinn nur unvollkommen wiedergab, oder daß es unrichtig und mißverstanden war, oder daß ich just das Gegenteil von dem gesagt hatte, was als meine Äußerung angegeben wurde. Solche Nachprüfung war jedem Dritten unmöglich, denn die Zeitungsexemplare sind vergriffen oder schwer zugänglich. Ich glaube, um nur ein Beispiel anzuführen, daß von allen, die sich ausführlich über Pfitzners „Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" vernehmen ließen, kaum einer meinen darin vielfach erwähnten, 1918 erschienenen Aufsatz „Erfinder und Gestalter" gelesen hat. Damit will ich gegen Pfitzner nicht den Vor-

wurf sinnwidrigen Zitierens erheben. Es ergibt sich aber aus dem Charakter solcher Abhandlungen, daß jeder, der über sie streiten will, sie zum mindesten erst einmal gelesen haben muß, und zwar ganz, nicht nur wenige, willkürlich herausgerissene Sätze. Andernfalls hätte ich mich selbst mit der Niederschrift einzelner Aphorismen begnügt.

Die jetzige Veröffentlichung erscheint mir also zunächst als durch vielfache Anknüpfungen veranlaßte Materialsammlung gerechtfertigt oder doch entschuldbar. Damit will ich nicht etwa der Meinung Ausdruck geben, als erwarte ich von nun an nur wahrheitsgemäße, sinngetreue Bezugnahmen. Das wäre angesichts des gegenwärtigen Niveaus von Auseinandersetzungen über geistige Dinge eine gar zu weltfremde „ideale Forderung". Es gibt heut in Deutschland immer nur eine Wahrheit: die der Partei. Die Partei ist stets zugleich politisch, rassenmäßig und künstlerisch bestimmt, die Feinheit der Polemik beruht darin, diese drei Dinge wirkungsvoll ineinanderspielen zu lassen. Wo sie nicht zueinander passen, da werden sie passend gemacht. So hat Pfitzner mir neuerdings die Leitung der „international-jüdischen Bewegung in der Kunst" übertragen. Grundsätze, Träger, Ziele, Gesamtplan wie Einzelheiten dieser Bewegung, überhaupt ihr Dasein ist mir zwar unbekannt. Bekannt ist mir nur, daß ich zu einer Zeit werbend für Pfitzner eingetreten bin, wo viele seiner jetzt lautesten Freunde kaum seinen Namen kannten.*) Bekannt ist mir ebenfalls, daß ich seit meiner Übernahme des Referentenamtes der „Frankfurter Zeitung" bemüht war, mit allen

*) Mit dieser Feststellung will ich nicht etwa die Verdienste anderer Älterer schmälern, die, wie Paul Marsop oder Rudolf Louis, schon vor mir nachdrücklich auf Pfitzner verwiesen haben. Solche Absicht liegt mir um so ferner, als ich den vorbehaltlosen Enthusiasmus gerade von Louis niemals geteilt habe.

verfügbaren Mitteln Pfitzners Wirken in Straßburg zu stützen. Ich betrachte das keineswegs als Verdienst, lediglich als Erfüllung einer Pflicht, und freue mich um so mehr sie getan zu haben, als die Musik-Patrioten unserer Tage damals noch keine Zeit dafür hatten. Erwähnen muß ich es nur, weil ich vermute, daß Pfitzners Wissen um meine Leitung der international-jüdischen Bewegung wahrscheinlich auf jene Zeit zurückgeht. Andernfalls wäre es nicht zu erklären, wieso Meinungsverschiedenheiten über künstlerische Wertbegriffe Berechtigung zum Aufpeitschen politisch rassenmäßiger Haßinstinkte geben.

Wie dem auch sei — der Tatbestand steht fest, ich habe die Konsequenzen in Form alldeutscher Pöbeleien zu tragen und bemühe mich, es mit geziemender Fassung zu tun. Diese Fassung gibt mir Vertrauen und Hoffnung, daß in Deutschland noch Menschen vorhanden sind, die den Wunsch hegen nach sachlicher Auseinandersetzung mit allerlei nicht durch Parteijustiz lösbaren Problemen, die sich überhaupt freuen, Probleme zu sehen, und die wissen, daß der Streit um den echten Ring nur auf eine einzige Art entschieden werden kann, nämlich durch das Bemühen, die Tugend des Ringes zu erweisen. An solche Leser wendet sich dieses Buch. Ihnen soll es Gelegenheit geben, selbst zu urteilen. Nicht um Sonne und Regen zu verteilen, Recht und Unrecht abzumessen. Darauf kommt es für mich nicht an, denn die Gegensätze sind im Grunde rein bekenntnismäßiger, nicht wägbarer Art. Es gilt nur, diese Bekenntnisse an sich, ruhig, vorurteilsfrei, in ursprünglicher Gestalt zu sehen und die Wege zu beobachten, auf denen sie gefunden wurden. Das übrige ist in höherem Sinne gleichgültig.

Um solchen Überblick zu ermöglichen, glaubte ich die Auswahl möglichst mannigfaltig, doch unter Wahrung einiger übergeordneter Gesichtspunkte treffen zu sollen.

Es sind drei Gruppen aufgestellt. Die erste bringt Charakteristiken von Persönlichkeiten und Werken, die zweite zeitgeschichtliche Betrachtungen, die dritte ästhetische Auseinandersetzungen. Zusammengefaßt umschließen sie das gesamte Gebiet, das dem Kritiker der Tageszeitung zur Verfügung steht. Von eigentlichen „Kritiken" im gangbaren Sinne habe ich nur die vier Strauß-Besprechungen als Wertungen der Persönlichkeit, die „Palestrina"-Kritik als notwendiges Glied der dritten Hauptgruppe aufgenommen. In dieser ist der zeitlichen Folge nach alles vereinigt, was zur Ästhetik der „Impotenz" gehört, sämtliche „Verwesungssymptome" finden sich hier wohlgeordnet beieinander. Darum durfte auch die Antwort an Pfitzner nicht fehlen, während ich von der Aufnahme anderer Polemiken abgesehen habe. Bei diesen hätte der Leser die Gegenstimme vermißt, bei Pfitzner hat er sie leicht zur Hand, und ich glaube durch die Zusammenfassung aller hierher gehörenden Äußerungen nur die erforderliche Materialergänzung nachzuliefern. Dabei habe ich, abgesehen von einigen geringfügigen Änderungen rein redaktioneller Art, weder Zusätze gemacht noch Auslassungen vorgenommen, obwohl ich mir der etwas unvorsichtigen Überpointierung einiger Sätze bewußt bin. Aber ich denke, der gutwillig aufmerksame Leser wird eine gelegentlich drastische Ausdruckszuspitzung nicht buchstaben-, sondern sinngemäß auffassen. Dem andern, der nur nach Wendungen sucht, wo er polemisch einhaken kann, will ich die Entdeckerfreude über irgendeine „Ungeheuerlichkeit" nicht verderben.

Die Aufsätze der ersten und zweiten Gruppe — in diese klingen Krieg und Revolution vernehmlich hinein — sind untereinander nicht so eng verbunden wie die der dritten. Das Interesse des Tageskritikers wird in stofflicher Beziehung zu einem großen Teil von äußeren Momenten bestimmt. Aufführungen, Gedenkfeiern, Todes-

fälle, Zeitereignisse verschiedenster Art, literarische Neuerscheinungen zwingen ihn zur Meinungsäußerung und Stellungnahme, verhältnismäßig wenig Bewegungsfreiheit bleibt ihm daneben noch für journalistische Arbeiten aus eigenem Impuls. Daraus ergibt sich unvermeidlich äußere Buntscheckigkeit der Themenstellung, die der systematischen Folge einer von vornherein als Buch gedachten Arbeit entbehrt. Dazu kommen noch Widersprüche im einzelnen, die sich aus Unterschieden der Entstehungszeiten ergeben. Innerhalb des Dezenniums, das ungefähr vom 30. bis zum 40. Jahre führt, wandeln sich manche Ansichten, verschieben sich die Perspektiven.

Man wird also etwa in dem Gedenkaufsatz über Wagner manches finden, was scheinbar zu späteren Äußerungen nicht paßt, man wird auch in den langsam, aber stetig nach der negativen Seite creszendierenden Strauß-Kritiken einen auffallenden Gegensatz bemerken zu der Strauß-Charakteristik, wie ich sie in der 1909 erschienenen Schrift „Das Musikdrama der Gegenwart" (Verlag Strecker und Schröder, Stuttgart) formuliert habe. Für den Leser, der nicht vom Buchstaben, sondern vom Menschen aus liest, sind dies nur Scheinwidersprüche. Sie ergeben sich entweder, wie gegenüber Wagner, aus der Entwicklung des Betrachters, oder, gegenüber Strauß, aus der Wandlung sowohl des Kritikers als des Kritisierten. Wer sich die Mühe macht, genau zuzusehen, wird außerdem finden, daß die entscheidenden Grundlagen der Urteilsbildung auch im materiellen Sinne stets die gleichen sind und nur die kritischen Folgerungen sich späterhin schärfer individualisiert haben. Ich will daher diesen Punkt gar nicht so ausführlich behandeln, es könnte den Anschein erwecken, als wolle ich mich entschuldigen, während ich im Gegenteil darauf hinweisen möchte, daß ich mir dieser Dinge in voller Unbefangenheit bewußt bin, sie für richtig, ja für notwendig halte. Notwendig we-

nigstens für den Kritiker, der nicht Rezensionsautomat ist, vielmehr innerlich erlebender, von seinen Erlebnissen getriebener, an ihnen wachsender Mensch.

Aber wie schwer ist es, die Voraussetzungen für die natürliche Entgegennahme des Menschlichen zu finden, für den innerlich freien, absichtslosen Gedankenaustausch, für das ruhige Streben nach Erkenntnis. Der Rezensionsunfug, der gegenwärtig den Hauptteil der kritischen Arbeit bildet, hat nicht nur die Kritik auf ein armseliges, unfruchtbares Nebengebiet abgedrängt. Er hat auch Künstler und Leser zu einer grundsätzlich falschen Art der Entgegennahme der Kritik veranlaßt. Es wird nicht gefragt, ob eine begeistert zustimmende Besprechung albern, eine ablehnende treffend ist. Die Stimmen werden einfach nach ja und nein gezählt, man könnte meinen, die Künstler seien Großindustrielle und die Kritik bestimme den Kurszettel, nach dessen Angaben dann das Publikum seine Ankäufe vornimmt. Dieser beschämende Tatbestand ist nicht nur Folge der stark geschäftlichen Interessenrichtung der meisten Künstler, er ergibt sich auch notwendig aus der Gestaltung unseres Zeitungswesens. In widerspruchsloser Anpassung an die Geschäftsideen des Agententums hat es jenen Typ der Musikkritik hervorgebracht, der eigentlich nur als eine auf ästhetische Gebiete übertragene Börsennotiz bezeichnet werden kann. Demnach ist es keineswegs verwunderlich, daß der Künstler im Kritiker nicht mehr den geistigen Mitarbeiter sieht, der, gleichviel ob zustimmend oder ablehnend, gemeinsam mit ihm nach Erkenntnis strebt. Die Kritik ist nur noch Mittel im Kampf um die Macht, die Macht ist Mittel des wirtschaftlichen Erfolges. Der jasagende Kritiker ist Freund, der neinsagende ist Feind. Erkenntnisstreben ist törichte Phantasterei. Sie hat keine moralische Daseinsberechtigung, und wo sie sich Geltung zu schaffen sucht, ist man berechtigt, sie nur als äußerst raffiniertes,

daher besonders verwerfliches Verkleidungsmanöver anzusehen. Das alles erscheint durchaus verständig und richtig im Sinne der Logik des Wirtschaftslebens. Schade nur, daß weder Kunst noch Kritik in dieser Sphäre wahrhaftes Heimatrecht haben, daß sie, wenn sie sich trotzdem dauernd in ihr bewegen, beide daran verarmen und verkümmern müssen.

Nun gibt es eine Reihe ehrlich gesinnter Kritiker, die einer solchen Auffassung des Gegenseitigkeitsverhältnisses zwar nicht zustimmen, dagegen meinen, der Kritiker müsse sich als untergeordnete Begabung begnügen, Interpret des Künstlers zu sein. Dieser sei der wahrhaft produktive, hellseherische Gesetzgeber, der Kritiker sei von Beruf aus Gefolgsmann, wo er opponiere, überhebe er sich und bedeute eine schädigende Hemmung. Eine sehr gutgemeinte, aber gefährlich zweischneidige Kritikermoral. Ich erkenne den Führerberuf des schöpferischen Genies, die Offenbarungskraft der produktiven Tat ehrerbietig an — der Aufsatz „Wohin treiben wir?“ gibt darüber deutliche Auskunft. Aber ich verhehle mir nicht, daß eine mechanische Anwendung dieser Auffassung zu höchst bedenklichen Konsequenzen führen würde, nämlich zur vorbehaltlosen Anbetung des Erfolges, zur Versklavung des Geistes. Ich bin gern bereit, die Begrenztheit der Erkenntniskraft, die Unmittelbarkeit des Genies zuzugeben. Welches aber ist das Genie, woran erkenne ich es? Am Erfolg oder am Mißerfolg, am lauten Schreien oder am stillen Wirken? Jedes Zeichen kann zutreffen, jedes kann in die Irre führen. Es kann auch sein, daß eine Zeit nur Begabungen ephemerer Art hervorbringt, die sich alle zu Genies erklären und sich dabei gegenseitig in Acht und Bann tun. Wo bleibt da der glaubensbedürftige, interpretationswillige Kritiker? Er wird Parteifex — oder er hängt sich auf.

Es muß doch noch Maßstäbe anderer Art geben,

selbsteigene Werte der Kritik, die sie berechtigen, unabhängig von Strömungen und Erscheinungen der Zeit zu urteilen. Wille und Kraft zur Erkenntnis sind geistige Mächte, die sich selbst ihre Wege bahnen. Wenn sie stark und rein sind, können sie auf diesen Wegen zu gleichen, zu ähnlichen, aber auch zu entgegengesetzten Ergebnissen gelangen wie der Künstler, ohne daß man sie darum schmälen oder der Überheblichkeit beschuldigen darf. Auch in ihnen lebt ein schöpferischer Funke. Er kommt stets vom Geist und ist nicht an die Materie gebunden.

Hofheim i. T., im August 1921.

Paul Bekker.

KRITIK UND PERSÖNLICHKEIT
(1919)

Kritik? Sie ist entweder völlig verdammenswert, oder — für mildere Temperamente — notwendiges Übel. Auf jeden Fall ein verächtliches Handwerk, und ein unnützes dazu. Gründe für solche Geringschätzung? Man verweist darauf, daß die Mehrzahl kritischer Stimmen sich fast allen bedeutsamen Neuerscheinungen gegenüber anfangs meist ablehnend verhalten habe. Oder man holt Besprechungen zweier namhafter Kritiker über das gleiche Werk, den gleichen Künstler, die gleiche Veranstaltung herbei und zeigt triumphierend auf die einander in wichtigsten Punkten widersprechenden Urteile hin. Kann der Unwert jeglicher Kritik überzeugender nachgewiesen werden, zumal wenn dann vielleicht ein dritter Sachverständiger hinzukommt und feststellt, daß beide einander aufhebenden Urteile „falsch" sind?

Merkwürdig, daß häufig grundgescheite Menschen in dieser Art argumentieren. Der Gedankengang läuft gewöhnlich so: der Kritiker ist Sachverständiger. Die Kritik ist ein Gutachten. Das Objekt ist gegeben und für alle das Gleiche. Wenn mehrere Sachverständige über das gleiche Objekt ein Gutachten aussprechen, so müssen diese gutachtlichen Aussprüche in allen entscheidenden Punkten übereinstimmen. Wo sie sich nicht völlig decken, liegen Fehlerhaftigkeiten der Beobachtung oder des Rückschlusses vor, die zu verbessern sind. Das ideale Ergebnis wäre absolute Übereinstimmung aller Meinungen. Zeigen sich aber einschneidende Widersprüche, so sind die Gutachter keine Sachverständigen und ihre Aussprüche wertlos.

An dieser Folgerung ist eines richtig: daß der Kritiker nicht Sachverständiger im Sinne des Gerichtschemikers ist, richtiger gesagt: nicht sein soll. Der Sachverständige hat

den objektiven Befund festzustellen, sein persönliches Denken und Fühlen scheidet für das Ergebnis selbst aus, ist nur Mittel zum Zweck. Der Kritiker dagegen soll die Wirkung des Objektes auf seine Persönlichkeit feststellen. Für ihn ist seine Sachkenntnis, die den etwaigen Befund ermitteln hilft, nur Mittel, sich selbst und anderen gegenüber diese Wirkung auf die Persönlichkeit zu erklären — soweit sie erklärbar ist. Sein Ausspruch ist daher kein Gutachten. Das Gutachtliche daran hat nur Materialwert, erhält erst durch die persönliche Art der Verwendung praktische Bedeutung und Daseinsberechtigung. Es kann daher keineswegs als wünschenswert gelten, daß die Kritiken übereinstimmen. Solches Ergebnis wäre vielmehr bedauerlich, es würde Sterilität der Denk- und Empfindungsart, Versagen der Leben und Bewegung schaffenden Persönlichkeitswerte in der Kritik bedeuten. Es würde eine Art geistiger Verdauungsstörung, eine schwere Hemmung in der Verarbeitung und Weiterleitung geistiger Werte zur Folge haben. Es würde vor allem die Kritik wirklich zu dem machen, was sie für den denkfaulen Teil des Leserpublikums immer ist: die unantastbare Aussage darüber „wie es war". In Wahrheit aber stehen über jeder Kritik unsichtbar die Worte „wie ich es sehe". An der Wiedergabe des Eindrucks, an der Fähigkeit, in anderen ein Bild des inneren Geschehens, des Temperamentserlebnisses zu wecken zeigt sich Darstellungskunst und Phantasiebegabung des Kritikers. An der Art aber, diesen Eindruck überhaupt begrifflich zu fassen, aus einer unwägbaren Gefühlserregung zum bewußten, in Worten und Bildern darstellbaren Geschehnis zu machen, zeigt sich sein kritisches Talent.

Das eine nämlich ist als Grunderkenntnis festzustellen: Kritik ist keine Sache des Verstandes, des Wissens. Sie ist nicht erlernbar und darum in allem zutiefst Wesenhaften logisch nicht zu greifen. Sie ist ein Geschenk von

oben, wie eine schöne Stimme, wie ein besonderes zur Kunst treibendes Fühlen: eine Begabung, die der Mensch entweder hat oder nicht hat — und zwar eine der seltensten. Gewiß ist sie disziplinierbar und es gibt Punkte, über die Meinungsverschiedenheiten nicht zulässig sind. Aber die Grenzen hierfür sind sehr eng gezogen, viel enger als man gemeinhin annimmt. Ob der Geiger einen Ton, eine Passage rein oder unrein gespielt hat, darf nicht zweifelhaft sein. Hier muß die Beobachtung aller gleich lauten, sonst ist der Verdacht berechtigt, daß der kritische Hörer selbst kein Unterscheidungsvermögen für Intonation hat. Aber über diese und ähnliche der gewöhnlichsten empirischen Feststellungen hinaus gibt es keine allgemein verbindlichen „Tatsachen". Schon in die Beantwortung der Frage etwa, ob eine Melodie stilgerecht vorgetragen, ob ein Charakter richtig erfaßt sei, spielen die individuellen Anschauungen und Temperamente der Fragesteller entscheidend hinein. Die Begriffe über das Wesen eines Stiles oder eines Typus sind nie festzulegen, wechseln entsprechend Persönlichkeiten und Zeiten. Ähnlich ist es mit der Stellungnahme zu fast allen Dingen, die Gegenstand der Kritik sind. Hier gibt es keinen objektiven Maßstab, keine Feststellung irgend eines sachlichen Befundes. Ihre eigentliche Wertung hängt durchaus von der Persönlichkeit des Wertenden ab.

Bedeutet dies nicht eine maßlose Überschätzung der Persönlichkeitsgeltung? Ist das Kunstwerk wirklich nur dazu da, um — soweit es kritische Spiegelung erfährt — diesem oder jenem Kritiker als Reibfläche zur Entzündung seines Lichtleins zu dienen? Wäre es nicht besser, solche Naturen suchten, wenn schon Produktionswille in ihnen steckt, diesen auf eine mehr unmittelbare Weise zu betätigen? Ist uns doch das Drama Shakespeares, die Oper Mozarts an sich lieber und wertvoller als der vortrefflichste Darsteller einzelner Rollen — und ebenso gilt uns schließ-

lich das Kunstwerk selbst stets mehr als sein kritischer Interpret, sei er noch so geistreich und originell. Wozu also dieser Umstand und diese künstliche Wichtignehmerei der Kritik, die doch nur das Gnadenbrot aus Künstlers Hand ißt? Man entziehe es ihr und ihre Produktionskraft erlischt, sie verhungert.

Wirklich?

Fragen wir doch einmal genau: ist nicht Kritik das Lebenselement, von dem alle zehren? Kann man sie überhaupt vernichten? Wirkt sie nicht täglich, stündlich in jeder unserer Äußerungen und Taten, beseelt und treibt sie nicht das öffentliche und das persönliche Leben? Ist etwa nur die Zeitungsrezension über ein Bild oder ein Theaterstück eine Kritik? Ist nicht alles, was wir nur sagen, denken, tun, ist nicht jedes Kunstwerk bis hinauf zum erdenfernsten, stofflich unbeschwertesten Gedicht oder Tonstück Kritik an irgendeiner Escheinung des Daseins, des Gefühls? Gibt es denn überhaupt eine andere Art der Lebensgestaltung, des Bewußtmachens und Vergleichens an uns herantretender Lebenswerte, als eben die Kritik? Sie sollte überflüssig sein oder nur ein notwendiges Übel? O nein, sie ist weit anderes und weit mehr: ist Voraussetzung und einzige Ermöglichung geistigen Lebens überhaupt, ist Bewußtseinserscheinung und als solche Unterscheidungsmerkmal zwischen rein animalischem Genuß und tätig fortwirkendem Entwicklungswillen. Sie mag hier und da entartete Schößlinge treiben — diese bleiben Nebenerscheinungen von lächerlicher Bedeutungslosigkeit gegenüber dem grundlegenden Erkenntnis- und Entwicklungsdrang. Der Rausch des Schöpferischen wäre armseliges, stets unerfülltes Verlangen des Instinktes, wenn nicht Kritik als gestaltende, erkennende, formende Kraft ihn ergänzte, dem Trieb erst das Zielbewußtsein des Willens gäbe.

Schon darum ist die Betonung des Persönlichkeits-

momentes in der Kritik wichtig. Hier klingt kein seufzender Hinweis auf menschliche Unvollkommenheit, der eben ein „reines“ Urteil nicht möglich und die genötigt ist, die Brechung durch die Persönlichkeit als unvermeidlich mit in Kauf zu nehmen. Hier handelt es sich um die Erkenntnis: Weil Kritik künstlerische Gestaltung eines Lebenswertes bedeutet, hat sie überhaupt nur soweit produktiven Wert, als sie Persönlichkeitskundgebung ist. Was jenseits dieses Persönlichen liegt, mag brave Schulmeisterei oder mag Dummheit oder mag zuweilen auch Bösartigkeit sein — auf jeden Fall ist gerade dieses scheinbar Sachliche sachlich belanglos und beachtenswert nur als Materialunterbau für den kritischen Gestaltungsakt.

Aber nicht nur aus der Erkenntnis des künstlerisch schaffenden Wesens der Kritik erklärt sich die Berechtigung ihrer Einschätzung als Persönlichkeitskundgebung. Sie ergibt sich auch aus den objektiven Voraussetzungen der Urteilsbildung, aus dem Vorgang selbst in uns, der unserer Stellungnahme zu irgend einem künstlerischen Eindruck zugrunde liegt.

Es gibt Fälle, in denen ich einen Kunsteindruck mit gleichgültiger Kühle, gelegentlich sogar mit leidenschaftlicher Heftigkeit von mir abstoße. Es gibt andere Fälle, in denen ich ein ursprünglich Abgestoßenes nach langer Zeit zu schätzen beginne, noch andere, in denen ich ein anfangs Geschätztes mehr und mehr zurückweise. Und wie dies dem einzelnen ergeht, so ergeht es Generationen. Was liegt hier vor? Nur Unfähigkeit der Durchdringungsgabe, nur Wandelbarkeit des „Geschmackes“, nur Unzuverlässigkeit oder ungenügende Kenntnis des eignen Wesens und Wollens?

Ich kann nichts erkennen, was nicht, bewußt oder unbewußt, in mir vorhanden ist. Ob ein Kunstwerk auf mich wirkt oder nicht, hängt ausschließlich davon ab, ob ich es bereits in mir trage. Das scheinbar Neue ist nur plötz-

liches Bewußtwerden bisher unbewußter Komplexe, nur überraschendes Erhellen seither im Dunkel liegender Innengebiete. Ich fühle, sehe, höre nur, was in mir ist. Das Kunstwerk wird mir nur soweit lebendig, als es ein Teil meiner selbst ist. Es ist ein Wachrufen latenter Gefühlswerte, nicht „Neues" im absoluten Sinne. Ich kann es in besonderen Fällen ahnend vorempfunden haben, ohne selbst die Kraft zur Formung zu finden. Oder ich kann eine dunkle Sehnsucht danach in mir getragen haben, ohne mir über Art und Möglichkeit der Erfüllung klar gewesen zu sein. Oder das neue Werk kann mir blitzartig bisher unbekannte Gebiete des eigenen Innern zeigen, Gebiete, von deren Vorhandensein ich selbst bisher nichts wußte. Diese drei Fälle sind denkbar — aber einer von ihnen muß eintreten, die Disposition muß gegeben sein im Empfangenden. Andernfalls erfolgt zunächst Abstoßung eines als fremdartig empfundenen Eindringlings. Eine Änderung tritt ein, wenn im Verlauf der eigenen Weiterentwicklung sich neue seelische Komplexe heranbilden, alte absterben und durch diese Veränderungen andere innere Schichtungen geschaffen werden. Es sind dies Vorgänge rein organisch entwicklungsmäßiger Art, sie haben im Grunde nichts mit Festigung oder Klärung des Urteils und Geschmackes zu tun, auch eigentlich nichts mit zunehmender Reife — sie hängen damit nur insofern indirekt zusammen, als bei den meisten Menschen bis zu einer gewissen mittleren Altersgrenze hin eine Bereicherung der seelischen Empfangsfähigkeit stattfindet. Keineswegs bei allen. Es gibt gerade unter genialen Naturen — man denke an Robert Schumann — solche, die im ersten Ansturm der Jugendkräfte weiterreichendes Fassungsvermögen zeigen als bei zunehmender Reife, bei der sich ihr Kreis verengt.

Aber wäre dies wirklich richtig? Dann müßte Beethovens Werk in mir vorhanden sein, ehe ich es noch kenne, latent zwar, aber doch in allen ungeheuren Spannungen

und Ausmaßen schon vorgeahnt! Ist dies nicht eine irrige Überspannung der Bedeutung des rein seelisch gefühlsmäßigen Kunsterfassens, eine Unterschätzung der verstandesmäßigen, wissenschaftlichen und rein fachlichen Voraussetzungen des Verstehens?

Doch was ist dieses „Verstehen“ eigentlich, wie soll ich es näher bezeichnen, wie gelangt man dazu? Die Beobachtung lehrt häufig, daß zwei im ernsthaften Sinne Sachverständige einander schroff widerspechen, und nicht selten zeigt es sich, daß beider Urteile vor der Geschichte keinen Bestand haben. Das Fachwissen also gibt keine Sicherheit. Ich kann Beethovens Neunte harmonisch, thematisch bis auf die letzten Einzelheiten zergliedern und stehe dem Werk innerlich vielleicht ferner als irgendein Hörer, der von Kompositionstechnik nicht das mindeste weiß. Fachwissen allein ist wertlos, weil das Kunstwerk niemals Erzeugnis des Fachwissens ist, sondern umgekehrt dieses erst eine nachträglich gewonnene spekulative Ableitung und Spezialisierung des Kunstschaffens. So ist es auch nicht richtig zu sagen: Kunst kommt vom Können. Umgekehrt ist der Sachverhalt: das Können kommt von der Kunst. Daher ist auch das Können jeder neuen Kunst von dem der alten grundverschieden, es basiert auf neuen Willensgesetzen. Das „Verstehen“ aber, soweit es als Fachwissen aufgefaßt wird, bleibt stets an eine bestimmte, in sich begrenzte Stilgesetzlichkeit gebunden und versagt, sobald es vor neue Aufgaben, Kundgebungen neuen Willens gestellt wird. Fachwissen kann bestenfalls nachträgliche Aufklärung über die materiellen Ursachen einer Wirkung geben. Es kann auf die Art zu wertvollen Erkenntnissen führen, aber diese bleiben stets in der Materie haften. Sie entbehren solange wesenhafter Aufschlußkraft, wie sie nicht im Dienste des spontan reagierenden Kunstgefühles stehen. So wäre das Kunstgefühl allein entscheidende Urteilsgrundlage! Wie aber steht es um dieses

Kunstgefühl? Läßt es sich irgendwie erkennen, begrifflich festlegen, sei es auch nur uns selbst gegenüber — oder sind wir bei entscheidenden Stellungnahmen ganz der subjektiven Willkür, der unkontrollierbaren Triebhaftigkeit eines Instinktes ausgesetzt, von dem wir nicht wissen, ob er auf echtem Gefühl ruht oder uns in die Irre führt?

Nun ja: dieses Risiko müssen wir auf uns nehmen. Es gibt keine absoluten Sicherheiten, und alle letzten Entscheidungen, also auch die des Kunsturteils, fallen gefühlsmäßig. Damit ist nicht gesagt, daß in der Kritik absolute Anarchie der einzig richtige Zustand sei, jeder Schwätzer sich auf sein Gefühl berufen dürfe und jegliches Wissen, jegliche Kenntnis der Materie überflüssig oder gar vom Übel sei. Selbst das feinste Gefühl wird zur Sicherung und Festigung seiner triebhaften Erkenntnis der nachprüfenden Begründung bedürfen, und diese greift stets in das stofflich Materielle des Kunstwerkes über. Die besondere Kunst der Kritik ist es, gefühlsmäßige Urteilserkenntnis aus der stofflichen Durchdringung der Kunstmaterie begreiflich und glaubhaft zu machen. Solche Kunst der Kritik kann man bis zu gewissen Graden disziplinieren, in ihren Voraussetzungen aber ist sie individuell bedingt. Es ist daher falsch, etwa einander widersprechende Urteile zu vergleichen, um daran den Unwert der Kritik darzutun. Was beweisen solche Widersprüche anders, als daß sie von verschiedenen Menschen, aus verschiedenartigen seelischen Bedingtheiten stammen? Soll denn Kritik, kann sie anderes tun, als Anschauungen vermitteln? Freilich, wenn solche Anschauung bewußt unsauber gefärbt ist, oder wenn das Mittel der Kritik nur als Vorwand für außerkritische Zwecke benutzt wird, oder wenn das Verantwortlichkeitsbewußtsein, der Ernst des Willens zur reinen Erkenntnis fehlt, dann fasse man zu. Übelstände finden sich überall, sie sind indessen in der Kritik nicht schlimmer und nicht verbreiteter als anderswo. Im übrigen aber sei man sich

bewußt, daß Kritik nicht Sache des Verstandes und Wissens, sondern des Talentes und Temperamentes ist. Sie hemmen oder unterdrücken zu wollen, ist so töricht und so unfruchtbar, wie jeder Kampf gegen geistige Mächte. Es ist bei der Kritik vielleicht am törichtesten und unfruchtbarsten. Bekämpfen an ihr läßt sich das verstandesmäßig Faßbare des Urteils, das für sie selbst nur Einkleidung, nur Symbol ist. Ihre Kraft dagegen und ihre Bedeutung ruht in ihrem gefühlsmäßigen Überzeugungswert, und diesen empfängt sie einzig aus dem Ethos der Persönlichkeit.

ERSCHEINUNGEN

WAGNER

(1913)

Die Jubiläumsglocken läuten heute einen Tag ein, dessen Bedeutung sich nicht mit einem Hinweis auf die politische Geschichte eines Volkes, nicht einmal der staatlichen Entwicklung oder des öffentlichen Lebens überhaupt erschöpfen läßt. Wagners hundertster Gebutstag ist mehr als alles das. Neben den patriotischen und nationalen Gedenktagen dieses Jahres, pietätvollen Erinnerungsfesten an Geschehnisse, deren Bedeutung wir mit retrospektiver Dankbarkeit anerkennen, ohne uns unmittelbar in sie hineindenken zu können, empfinden wir das Ereignis dieses Tages auch im Augenblick noch in der tätigen Lebendigkeit seiner Wirkung. Die Geschichte der Staaten und Völker ist, ihren Resultaten nach angesehen, ein großes und gewaltiges Kapitel von der Kraft menschlicher Energien, von der Macht ihrer Leidenschaften, von dem Glanz und der Tragik ihrer Schicksale. Aber wenn wir sie im einzelnen betrachten, verwirren sich die Fäden. Starkes und Schwaches, Erhabenes und Kleinliches mischt sich, und die Wirkungen ergeben sich erst aus dieser Verquickung verschiedenartigster Bestandteile, deren Analyse uns das Unvollkommene menschlicher Fähigkeiten, den Zwiespalt von Begehren und Vollbringen und — als letzte Weisheit — Erkenntnis der Vergänglichkeit offenbart.

Die Welt des Künstlers ist primitiver. Sie ist das Werk des Einen, und darum frei von all den Zugeständnissen und Beimischungen des Gemeinen und des Zufälligen, deren das Werk der Vielen bedarf. Sie ist unwirklich, und darum ledig aller jener grob stofflichen Bestandteile, die eine sinnliche Daseinsform verlangt. Und weil sie primitiv ist und unwirklich, darum ist sie zeitlos und kündet die Lehre vom Unvergänglichen, das in uns lebt

und nicht untergehen kann, weil es nicht an die Existenzbedingungen des Irdischen gebunden ist.

Der Künstler strebt diesem Unvergänglichen zu. Darauf ruht unsere Achtung vor ihm, ruht die priesterliche Stellung, die wir ihm einräumen. Nicht jeder ist primitiv, an elementarer Kraft reich genug, um ohne die Hilfe anderer die eigene Welt schaffen zu können. Nicht jeder ist so voll der Phantasie, um die Wirklichkeit entbehren und das Unwirkliche glaubhaft machen zu können. Nicht jeder ist frei genug, um das Zeitlose, Ewige in Ideen fassen zu können. Wir haben viele, die es versuchten und die wir um dieser mehr oder minder geglückten Versuche willen achten. Richard Wagner war einer der ganz wenigen, die alles in sich vereinigten: primitive schöpferische Urkraft, gestaltende, der Wirklichkeit abgewandte Phantasie, Ideenkraft des Zeitlosen. Darum ist Wagner einer der größten Künstler, die gelebt haben — Künstler in des Wortes umfassender Bedeutung: eine Erscheinung, deren ganzes Dasein, Tun und Wirken unter dem dämonischen Zwang ihrer Sendung stand und deren Bedeutung sich nicht in dem erschöpft, was wir gemeinhin ihr Werk nennen, sondern sich ergibt aus der Zusammenfassung von Menschentum, Schaffen und kulturschöpferischer Kraft. In der gegenseitigen Durchdringung und Vereinigung dieser drei künstlerischen Wirkungselemente ruht das Geheimnis der welterobernden Größe des Wagnerschen Genius.

Das Menschliche des Künstlers, sein Verhalten gegenüber der Wirklichkeit ist die erste, äußerlich leichtest erkennbare und doch wiederum am ehesten mißverständliche Kundgebung seiner Künstlerschaft. Wir werden sie nur richtig würdigen, wenn wir sie nicht aus dem Gesichtspunkt einer allgemein gültigen Lebensmoral betrachten, wenn wir fragen: wie hat er die Idee seiner Persönlichkeit zur Geltung gebracht? Hier ist der Punkt, von dem

aus wir Dasein, Kämpfe, Errungenschaften des Menschen Wagner begreifen müssen, von dem aus sich alle scheinbaren Widersprüche, Kleinlichkeiten und — im landläufigen Sinne — wenig sympathischen Züge seines Charakters lösen und nur das eine Große: die Erscheinung in ihrer überragenden Totalität bleibt. Er hat den Mut gehabt, das Leben seiner Werke zu leben. Nicht nur den Mut, auch die Kraft. Denn da diese Werke, mögen sie im einzelnen noch so viele Zusammenhänge mit dem Vorangehenden aufweisen, als Gesamtheit sich in einen mehr und mehr bewußt ausgeprägten Gegensatz zum Bestehenden stellten, so mußte auch der Künstler in andauernd sich steigernden Widerspruch zu dem, was ihm als „Welt" entgegentrat, hineingetrieben werden. Bei Naturen, die wie Bach oder Beethoven, nach Verinnerlichung des Empfindens oder Vertiefung des Erkenntnisdranges strebten, vollzog sich die Scheidung von der Wirklichkeit durch lautlose Abkehr von der Welt. Bei Wagner, dessen Künstlernatur zur leidenschaftlichen Entfaltung aller handelnden Lebensenergien drängte und der nicht Prophet, nicht Denker, sondern Reformator war, gab es nur ein Mittel: den Kampf. Diesen Kampf hat er aufgenommen, zuerst leidenschaftlich, instinktiv, dann mit theoretisch begründeter Bewußtheit, zuletzt mit praktischer Aufstellung und Verwirklichung dessen, was ihm das Erstrebenswerte zu sein schien. Indem er diese verschiedenen Stadien der Entwicklung handelnd durchschritt und durchkämpfte, gestaltete er sein Leben selbst zum Kunstwerk. In seinen Konflikten, seinem Reichtum an inneren und äußeren Handlungsmomenten, an grotesken Abenteuern, zartesten und gewaltig erschütternden Erlebnissen, in seiner grandiosen Steigerungslinie von den tollen Streichen des Leipziger Studentenlebens bis zur Grundsteinlegung in Bayreuth und zu dem Märchentod in Venedig bedeutet es ein dramatisches Weltgedicht.

Wenn wir heut unser Verhältnis zu dem Menschen Wagner klar feststellen wollen, fühlen wir einen merkwürdigen inneren Zwiespalt. Als Persönlichkeit ist Wagner schon zu einer mythischen Erscheinung geworden, deren Wirkungen wir so übermächtig empfinden, daß wir sie uns kaum noch als reales Wesen vorzustellen vermögen. Und doch ist sie mit der Gegenwart durch unzählige direkt von ihr auslaufende Fäden verknüpft. Immerfort stoßen wir auf Beweise und Zeugnisse ihrer menschlichen Existenz, die uns, fast mehr als wir wollen, in das nüchtern Alltägliche aus dem Leben Wagners Einblick bringen. Briefe und andere Zeugnisse tauchen auf, mündliche Überlieferungen werden laut, und das Bild des Menschen, das uns aus ihnen entgegentritt, ist vielfach nicht dazu angetan, idealistische Vorstellungen zu fördern. Da sind polemische Schärfen, die das Maß der Selbstverteidigung oder der erlaubten Propaganda, selbst des berechtigten Angriffs erheblich überschreiten, nur des zwecklos Verletzenden wegen geschrieben, Handlungen, die den höchsten Begriffen von Liebe und Freundschaft keineswegs entsprechen, Kundgebungen einer Natur, deren unbekümmerter Egoismus oft weit mehr der Person als der Sache zu gelten scheint. Und doch sind wir im Irrtum, denn wenn wir den Blick vom einzelnen, dem gegenüber wir in Zweifel geraten, auf die Zusammenhänge richten, wenn wir das ganze Aderwerk der Handlungen betrachten, wie es ineinandergreift, vom scheinbar Nebensächlichsten bis zur entscheidenden Tat sich mit unaufhaltsamer Folgerichtigkeit entwickelnd, so verschwinden alle den herkömmlichen Begriffen entnommenen Bedenken. Vor uns steht wieder die große, bezwingende Persönlichkeit, deren menschliche Fehler und Schwächen nicht Gebrechen sind, sondern naturnotwendige Einseitigkeiten und Härten, ohne die dieser Mensch nicht die Festigung hätte erlangen können, deren er bedurfte, um zu siegen.

Alles Menschliche bei Wagner kann, wenn man es recht, nach dem hier gegebenen Maß der Persönlichkeit, erklären will, nur auf eine Quelle zurückgeleitet werden: auf seine Kämpfernatur. Der Kampf gegen sich selbst und gegen die Welt ist der Inhalt des Wagnerschen Lebens, ist gleichzeitig der Umriß der Probleme, die er sich in seinem Schaffen stellt. Nicht die aus religiöser Sehnsucht des glaubensstarken Menschen erwachsene, der Vereinigung mit dem Göttlichen zustrebende Empfindungsgewalt wie bei Bach, nicht das Ringen nach Erkenntnis wie bei Beethoven treibt Wagner vorwärts. Es fehlt ihm ebenso die Grundlage der glaubensfesten, religiösen Natur, wie das Fundament der sittlich reinen Persönlichkeit. Das Religiöse und das Ethische sind nicht primäre Bestandteile seines Wesens. Er findet sie erst im Kampfe, und so bilden sie für ihn nicht Ausgangspunkte, sondern Ziele. Was ihn vorwärts treibt, sind Leidenschaften und Affekte. Sie setzen seine Natur in Gärung und machen sie produktiv, sie nötigen ihm den Kampf auf mit der Welt, sie zwingen ihn zur Auseinandersetzung mit sich selbst, und seine Entwicklung dokumentiert sich eben an der Veränderung den Wallungen der Affekte und Leidenschaften gegenüber. Sie sind es auch, die ihn der ihm bestimmten Kunstform zuführten. Empfindungs- und Erkenntnisdrang, Religiosität und Ethik konnten sich am freiesten in den Formen der lyrisch dramatischen Vokal- und der von allem Stofflichen abstrahierenden Instrumentalmusik gestalten. Die Darstellung der Affekte und Leidenschaften aber, die erst in schmerzhafter Entwicklung durch Kämpfe und Leiden zu den Offenbarungen der Religion, den Erkenntnissen der Ethik hinaufführte, bedurfte einer sinnlicheren Erscheinungsform. Sie bedurfte der auch äußerlich stärksten Wirkungsmöglichkeiten, wie sie Wagner nur in einer Kunstgattung zusammenfassen konnte: im musikalischen Drama.

Man muß das musikalische Drama Wagners, um falscher Herabsetzung wie irreleitender Überschätzung vorzubeugen, immer wieder auf diese innere psychologische Entstehungsursache zurückzuführen. Die ästhetischen und geschichtsphilosophischen Werbeschriften, in denen Wagner selbst seine Theorie klarlegt und rechtfertigt, können heut, wo die Entwicklung Wagners sich in übersichtlicher Abgeschlossenheit zeigt und uns die Grundkräfte seines Wesens klar erkennen läßt, nicht mehr als eigentliche Erklärungen herangezogen werden. Was ihm die Idee des Gesamtkunstwerks eingab, war nicht eine aus der vergleichenden Kunstgeschichte abgeleitete ästhetische Spekulation, sondern das einem Naturdrang folgende produktive Bedürfnis. Dieses allein zwang ihn, sich eine Form zu schaffen, die die sinnliche Aufnahmefähigkeit aufs lebhafteste erregte und sie dadurch in jene empfängnisbereite Vibration versetzte, die Voraussetzung ist für die willige Entgegennahme seiner dramatischen Kunst. An sich war die Idee des Nebeneinanderwirkens mehrere Kunstarten in der Oper nichts neues, vielmehr war es von jeher das leitende Prinzip dieser Mischgattung, durch abwechselnde Verwendung von dekorativen Schau-, Handlungs- und musikalischen Effekten ihr Publikum zu unterhalten. Das Neue, das Wagner brachte, bestand nur in der Umwandlung des Nebeneinanders von Wirkungen in eine einzige, die er nun ausschließlich der dramatischen Idee des Werkes dienstbar machen konnte. Darin lag die Errungenschaft gegenüber nicht nur der älteren Oper, sondern auch dem älteren Musikdrama. Die Gegensätze von Oper und Drama sind an sich so alt, wie die Geschichte beider Kunstgattungen. Sie sind Stilgegensätze, die sich in dem Augenblick bilden mußten, in dem eine Handlung musikalisch theatralisch gestaltet wurde, und die sich aus dem Widerspruch zwischen musikalisch formalistischer Stilisierung und dramatischer Wahrheit ergaben.

Wagner hat sich in seiner schöpferischen Tätigkeit nicht ausschließlich zugunsten eines dieser beiden Prinzipe entschieden, er hat nach der Vereinigung beider gestrebt. Darin liegt das entwicklungsmäßig Organische seines Kunstwerks. Er schloß sich dem alten Musikdrama in der Betonung der dramatischen Wahrheit der Handlung, in der Einordnung der Musik in das dramatische Gefüge des Ganzen an, er entnahm gleichzeitig der Oper ihre besonderen Schau- und musikalischen Effekte, ihre Mischung von Kunstgattungen verschiedenster Art und unterwarf sie seiner primären dramatischen Idee. Durch solche Vereinigung aller vorhandenen, bis dahin nur einzeln verwendeten Ausdruckselemente vermochte Wagner diese dramatische Idee mit einer Wucht und Breite der Wirkung zur Geltung zu bringen, wie es bis dahin nie möglich gewesen war. So wiederum konnte er es wagen, seine Ideen zu Trägern von Problemen zu machen, die dem Ausdrucksbereich der alten Oper wie dem des alten Musikdramas unerreichbar geblieben waren.

In der Tat liegt die wesentliche Bedeutung des Musikdramatikers Wagner nicht in der Aufstellung einer Theorie des Gesamtkunstwerks, nicht in der sicheren Kühnheit, mit der er dieser Theorie die dichterisch-szenisch-musikalische Form gab, sondern in der Tatsache, daß er das Musikdrama für die Aufnahme und künstlerische Behandlung von Stoffen und Problemen befähigt hat, die bis dahin niemand dem musikalischen Bühnenwerk zuzuweisen gewagt hatte. Sind „Don Juan", „Zauberflöte", „Fidelio" Werke, die einzig der Genialität ihrer Komponisten ihre Ausnahmestellung als musikdramatische Schöpfungen danken, als Gattung aber innerhalb des gewohnten Rahmens bleiben, so war Wagner in seinem Schaffen von jedem Zufall unabhängig. Idee und Stoff bedingten bei ihm von vornherein eine geistige Höhe des Gesamtwerkes, die wohl ein Mißlingen der theatralischen, nicht aber der

eigentlich künstlerisch organischen Gestaltung zugelassen hätte.

Wagner ist auch dieser theatralische Mißerfolg — im Hinblick auf die Dauerwirkung seiner Werke — erspart geblieben. Lückenlos gehört die Reihe seiner Schöpfungen — von den Jugendkompositionen abgesehen, in denen er noch nicht sich selbst gefunden hatte — der Bühne an, nicht nur der deutschen, sondern auch der des Auslandes. Ähnliche Wirkungen hat von den Dramatikern der Neuzeit nur noch Shakespeare zu verzeichnen. Bei beiden dürfte die Erklärung dieses Erfolges in dem Umstand zu suchen sein, daß sie Männer des praktischen Theaters waren. Aus der Kenntnis dieses Theaters heraus gestalteten sie, nicht unter kleinlicher Berechnung der augenblicklichen Erfolgsmöglichkeiten, sondern unter genauester Einschätzung aller vorhandenen Wirkungsbedingungen. Dieser eminente bühnenpraktische Blick bewahrte Wagner davor, das, was er theoretisch fixiert hatte, bedingungs- und rücksichtslos zu verwirklichen. Die Musikgeschichte kennt kein zweites Beispiel für eine Theaterbegabung von der Schärfe, Vielseitigkeit und dem Erfindungsreichtum Wagners. Dieses Theatermäßige, diese Glut des sich am Farbenspiel der Bühne Entzündenden und seine Phantasie auf diese Wirkung Einstellenden war so stark, daß es vielen, die mit Wagner in unmittelbare Berührung kamen, als der entscheidende Zug seines Wesens erschien und so namentlich Nietzsche aus seiner Nähe vertrieb. Wenn wir heute Wagners Gesamtschaffen überblicken, so erkennen wir, daß sein Bühnensinn das unerläßliche Korrektiv seines hochgespannten schöpferischen Idealismus war, ähnlich wie Bachs Frömmigkeit, Beethovens streng sittliche Gesinnung die persönlichen Voraussetzungen für die Art und Richtung ihrer Betätigung waren. Wir können uns ihre Persönlichkeiten nicht ohne diese Eigenheiten denken, aber das Primäre ihrer schöpfe-

rischen Tätigkeit ist darin nicht enthalten. Es ruht auch bei Wagner nicht in seiner theatralischen Begabung, die für ihn, im übertragenen Sinne, nur die ausübende Funktion seiner schöpferischen Begabung war. Die tieferen Quellen seines Wesens lassen sich nur finden, wenn wir ihn als Kind eines im Sinne Schillers sentimentalischen Zeitalters betrachten. Aus diesem geistigen Grundzug seiner Persönlichkeit ergibt sich die besondere Art der von ihm erfaßten dichterischen Probleme, ergibt sich auch die Wahl der Stoffe, in die er sie kleidete.

Der Weg vom Helden eines Bulwerschen Romans bis zum Befreier des Grals scheint, äußerlich gesehen, weit genug, um eine Einheitlichkeit der Entwicklung zweifelhaft zu machen. Und doch gibt es außer Beethoven kaum einen Tondichter, der so wie Wagner in unbeirrbarer Folgerichtigkeit Stufe für Stufe zur Höhe nimmt, jede überflüssige Ablenkung streng meidet und in geradem Anstieg seinen Weg verfolgt. Läßt noch der „Rienzi“ mehrere Entwicklungsmöglichkeiten offen, so bahnt schon der „Holländer“ den richtigen Pfad in voller Entschiedenheit an, und mit unangreifbarer Zielsicherheit wird die nun aufgefundene Linie weitergeführt. Sage, Mythos, Legende sind die Gebiete, innerhalb deren Wagner sich hält und die er, in stetig sich festigender Erkenntnis ihrer Fruchtbarkeit für seine Ideen, nicht wieder verläßt. Was war es, das sie ihm so wertvoll und ertragreich machte? Für das, was seiner Natur am nächsten lag: die Sprache der Affekte und Leidenschaften, boten sie die denkbar wenigst gehinderte Bewegungsfreiheit, die mindeste Störung durch Erinnerungen an äußere Geschehnisse, wie sie etwa bei geschichtlichen Stoffen vorhanden gewesen wären, die günstigsten Bedingungen auch für die äußerlich dramatische Glaubwürdigkeit. Je ferner der Stoff der Wirklichkeit lag, um so begreiflicher mußten Gefühlswallungen als Triebkräfte des Dramas, elementare Regungen als

Willensäußerungen der Charaktere erscheinen, um so eher mußte es möglich sein, die Handlung in ganz einfachen Linien, wie das Musikdrama sie fordert, zu führen und den tragischen Konflikt aus wenigen primitiven Vorbedingungen zu entwickeln. Auch das szenische Bild ordnete sich so dem dramatischen Zweck zwanglos ein, das Wunderbare und die Vorgänge des Naturlebens wurden zu wichtigen dienenden Gliedern der Handlung, das Bild gestaltete sich zum mitbestimmenden Faktor des dramatischen Geschehnisses. Der dramatischen Idee aber bot sich hier die Möglichkeit einer symbolischen Einkleidung, die kernhaft anschaulich, plastisch lebendig wirkte und doch durch die in Sagenferne gerückte Zeitcharakteristik schon von vornherein den Stempel des Unwirklichen, nur vergleichsmäßig Angedeuteten erhielt. So war diese Wendung zur Sage das entscheidende Moment für Wagners Stellung zu seinen Stoffen. Sie gab den Eigenheiten seiner Künstlerindividualität den freiesten Spielraum, sie ermöglichte ihm am ehesten die Einordnung theatralischer Wirkungen in die dramatische Idee und sie entsprach auch am unmittelbarsten dem Wesen dieser Idee selbst, die sich als das Emporsteigen vom triebhaft Unbewußten zur religiös ethischen Erkenntnis kennzeichnet. Das ist die eigentliche Achse der dramatischen Idee Wagners, während der Erlösungsgedanke, der meist als Kern der Wagnerschen Kunst angesehen und bezeichnet wird, erst die besondere künstlerische Form darstellt, in die Wagner jene zeugende Idee der seelischen Metamorphose einkleidete. Es ist die nämliche Idee, unter deren Zwang sein persönliches Leben, sein eigenes Schicksal stand, und die er als Mensch, aus den unbezähmbaren Trieben der Leidenschaften und Affekte zum ethisch religiösen Frieden strebend, praktisch gestaltet hatte. Diese Idee beherrscht sein Schaffen, aus ihr formt er sich als Künstler den Erlösungsgedanken mit seinen psychologischen Steigerungen

und tragischen Konflikten. Die Idee an sich bot zwei Behandlungsmöglichkeiten: eine rein dramatisch intellektuelle und eine musikdramatisch gefühlsmäßige. Für Wagner, bei dem die Problemstellung aus Krisen des Gefühlslebens erwuchs, lag nur die eine Möglichkeit der Lösung offen: die gefühlsmäßige. Er konnte sie geben, weil er sich für die Musik eine Form des dramatischen Ausdrucks geschaffen hatte, in der die erschöpfende Behandlung solcher elementar seelischer Probleme künstlerisch möglich war. Daß er aber seiner Natur nach zu dieser Lösung gedrängt und dadurch der Meister der Gefühlsdramatik wurde, daß gerade durch ihn die Musik in einem Maße und einer Bedeutung wie nie zuvor zur Trägerin und Mittlerin dramatischer Erkenntnisse wurde, das gibt ihm seine Stellung als eine der wichtigsten, einflußreichsten und markantesten Erscheinungen der Kulturgeschichte überhaupt, gibt ihm seine überragende Bedeutung für das Geistesleben des 19. Jahrhunderts im besonderen.

Wenn man versuchen wollte, die Summe der geistigen Kräfte und Leistungen, die ganze, während des vorigen Jahrhunderts in Deutschland geförderte produktive Arbeit auf die denkbar einfachste Formel zu bringen, so bleiben als Resultat zwei Führernamen: Goethe und Wagner. Es sind zwei Welten, die diese Namen einschließen, politisch, künstlerisch, religiös, ethisch die beiden Pole des gewaltigen Komplexes von Fähigkeiten, Ideen, Taten, den wir als das 19. Jahrhundert bezeichnen. In ihrer Gegensätzlichkeit bezeichnen sie das volle Ausmaß dessen, was erstrebt und geleistet worden ist, bilden sie die beiden Endpunkte der geistigen Bewegung, zwischen denen wir heut noch in Ermangelung eines neuen festen Haltes hin- und herschwanken.

Ton- und Wortdichter stehen sich gegenüber. Man muß, um diesen Kontrast in seiner ganzen folgeschweren Bedeutung zu erkennen, Wagner auch in seinen nicht-

musikalischen Äußerungen durch das Medium der Musik erfassen, ebenso wie Goethe durch das der Sprache. Schon in den Ausdrucksmitteln, deren sie sich als Künstler bedienten, kennzeichnet sich ihre Wesensverschiedenheit: bei dem einen reinste Klarheit des Wissens und Erkennens, Spiegelung der Welt in höchstgesteigerter Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsformen, schöpferische Neubelebung des Erschauten bis zum ahnenden Vordringen zu tiefsten göttlichen Geheimnissen — bei dem andern dämmerndes Versinken in Gefühlsekstasen, nur der Empfindung sich hingebendes Affektleben, Abkehr von der Wirklichkeit, Beschränkung des natürlichen Formenreichtums auf wenige symbolisch gedachte Erscheinungen, Sehnsucht nach Aufhebung des Individuellen in der göttlichen Erlösung. Dort das Licht, das selbst das kleinste Äderchen des Naturlebens beleuchtet, hier die Nebel der Mystik, die sich über Abgründe der Leidenschaften senken. Musik und Sprache — beide empfinden ihre Einseitigkeit, beide wollen zueinander. Goethe verlangt Musik für den zweiten Teil des „Faust" — aber er deutet an, daß er nur eine die Sprachwirkung gefällig steigernde und sinnlich formende, nicht sie aufsaugende Musik erwartet. Wagner braucht die Sprache als äußerlich bewegendes Element seiner musikdramatischen Ideen — aber seine Sprache ist kein in sich selbständiges, vom Ganzen des Werkes ablösbares Gefüge, sie ist nur ein zum Wort- und Satzgebilde verdichteter musikalischer Affekt. Es ist etwas fast Unbegreifliches, daß dieser musikalische Affekt die Macht erhält, uns ein dramatisches Leben vorzuführen, uns eine geistige Erkenntnis zu übermitteln. Er vermag es auch nur, indem er sich nicht rein musikalisch einkleidet, sondern von allen Angriffspunkten aus zugleich auf die Sinne arbeitet. Aber es ist im Vergleich zu dem ruhigen, hellen, einfarbigen Licht Goethes ein wirres Flimmern und Schwirren von Farben und Klängen, von dumpfen Er-

regungen und Emotionen des Blutes und der Nerven, ein Unterjochen des gedanklichen Schauens durch phantastisches Träumen, es ist der Höhe- und Siedepunkt des großen geistigen Zerfall- und Auflösungsprozesses, den wir Romantik nennen und dem jetzt durch das Hinzutreten der Musik nun der letzte, elementar zersetzende Gärungsstoff zugeführt wurde.

Eine Zersetzung und zugleich eine Wiedergeburt. Die Krisis und die Erfüllung der romantischen Weltanschauung, die bis dahin in einzelnen Strömungen der politischen, literarischen, musikalischen Romantik abgeteilt, nun in ein gewaltiges Flußbett geleitet und durch die Nebenflüsse der romantischen Philosophie und Religionsvorstellungen noch verstärkt und bekräftigt wurde. Nur die Musik konnte diese Vereinigung bringen. Sie war der gemeinsame, latente Bestandteil aller Teilausflüsse des romantischen Wesens, das, mochte es sich auch auf alle Gebiete des öffentlichen und geistigen Lebens erstrecken, mochte es sich sogar der ihrem Wesen eigentlich völlig entgegengesetzten intellektuellen Kritik bemächtigen, doch letzten Endes hervorging aus jener geheimnisvollen, undefinierbaren und gerade in der Neuzeit so hoch entwickelten seelischen Regung, die wir in künstlerischer Formung Musik nennen. Nur im Zeichen der Musik konnte die Zusammenfassung geschehen. Sie bewahrte die Romantik vor völliger Zersplitterung, und gab ihr das bis dahin fehlende feste künstlerische Zentrum, von dem aufs neue die einzelnen Strömungen, nachdem sie sich am Mittelpunkt bereichert und gekräftigt hatten, ihre besonderen Wege verfolgen mochten. Als primäre romantische Kunst war die Musik das einzige Mittel, durch das eine solche, für kurze Zeit alle Kräfte bindende Zusammenfassung romantischer Willens- und Wesensäußerung erfolgen konnte. Die einzige Form, in der diese Vereinigung sich ermöglichen ließ, war das Drama, in dem heterogenste

Wirkungsmittel zu einheitlicher Geltung gelangen können. So entstand aus der Vereinigung von Musik und Drama Wagners Musikdrama, eine Schöpfung, die wir als Form, — ohne Wagner zu hoch oder andere zu gering einzuschätzen — als das Drama der Neuzeit bezeichnen dürfen. Dramatische Kunstwerke von gleicher und von höherer inhaltlicher Bedeutung als die Richard Wagners lassen sich unschwer namhaft machen. Aber ihm ist die Lösung aller Probleme des Dramas in solcher Einheitlichkeit, in solcher Übereinstimmung menschlicher und künstlerischer Ziele, in solcher Sicherheit auch hinsichtlich der theatralischen Wirksamkeit gelungen, daß wir bis auf Shakespeare zurückgehen müssen, um einen Maßstab für die dramatische Kunstform Wagners zu finden.

Darum sind auch von diesem Musikdrama Wirkungen ausgegangen, wie sie Werke der Musik und Dichtkunst allein in solcher Unmittelbarkeit und Breite nicht zu verzeichnen haben. Selbst die Sinfonien Beethovens und die Dramen Schillers — um die neben Wagner erfolgreichsten und populärsten Schöpfungen der einzelnen Künste anzuführen — können nicht die unabschätzbare Tragweite der Wirkung aufweisen, wie Wagners Dramen. Sie können nicht die kaum übersehbare internationale Gemeinde ihr eigen nennen, die sich um seine Kunstwerke schart, weil sie in ihnen die monumentalsten Schöpfungen der Neuzeit, den gewaltigsten Ausdruck eines zwar aus nationalem Einigungsbedürfnis erwachsenen, in der Wirkung aber darüber weit hinausreichenden Gemeinsamkeitsgefühls der Menschheit erblickt. Gerade der Charakter des Wagnerschen Dramas als einer künstlerischen Mischgattung hat diesen fast beispiellosen Erfolg gezeitigt. Er ist im Hinblick auf den Inhalt der Werke um so erstaunlicher, als Wagners Dramen, im Gegensatz zu den Weltverbrüderungsideen der Künstler der Humanitätsperiode einen scharf ausgeprägten, zum Teil sogar tendenziösen

Nationalismus zeigen. Aber die Gesichtspunkte, unter denen man sie betrachten kann, sind von so unerschöpflicher Mannigfaltigkeit, die Ausblicke, die sie eröffnen, von so wechselvollen Reizen, daß dieses oder jenes störende Einzelmoment mühelos übersehen werden und den Eindruck des Ganzen nicht beeinträchtigen kann. Zugleich ist die Erscheinung an sich und im Hinblick auf ihre Wirkungen etwas so Außerordentliches, daß niemand, der sich geistig betätigt, dem Zwang zu entgehen vermag, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Man könnte sich einen unmusikalischen Dichter denken, der nichts von Beethoven und einen literarisch uninteressierten Musiker, der wenig von Schiller weiß. Beide würden dadurch viel für ihre Kunst verlieren, immerhin wäre ihre geistige Existenz nicht unterbunden. An Wagner kann keiner vorbei, ohne sich Rechenschaft geben zu müssen. Nicht etwa, weil Wagner ein reicherer Musiker war als Beethoven, oder ein tieferer Dichter als Schiller. Die Frage nach der Abwägung der Gaben kommt hierbei überhaupt nicht in Betracht. Sondern er ist in weit umfassenderem Maße als diese beiden eine Macht des heutigen öffentlichen Lebens, seine Wirkungen greifen in Gebiete über, auf die der reine Künstler sonst nur mittelbaren Einfluß übt. Sie erstrecken sich nicht nur auf die direkte Berührung mit der Literatur, Musik und den bildenden Künsten, die heute alle noch und vermutlich auf nicht geringe Zeit auch fernerhin von seinen Anregungen zehren. Sie greifen auch auf die wichtigsten Fragen der Organisation unseres öffentlichen Lebens über. Denn die eine große, die wichtigste Forderung Wagners: unsere Kunst nicht nur als zufällige dekorative Beigabe oder anmutige Abwechslung, sondern als notwendigen Gipfelpunkt unserer Kultur zu betrachten, sie demgemäß zu bewerten, wie er es selbst, unter Einsetzung höchster Willenskraft tat, ihr die Stellung zu geben, die ihr einer solchen Bedeutung gemäß gebührt — diese

Forderung ist noch immer in ihren wesentlichsten Punkten unerfüllt. Wagner hat, indem er Bayreuth als Muster hinstellte, zu zeigen versucht, wie er die Kunst aufgefaßt wissen wollte, wenn sie jenes Höchste, Zeitlose, Unvergängliche zum Ausdruck bringen soll, um das alle übrigen Errungenschaften der Kultur sich nur als Stufen gliedern. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob und wie weit es ihm gelungen ist, diesen Versuch zur Tat werden zu lassen. Sollte Bayreuth doch nur ein Beispiel sein, eine zur Wirklichkeit gewordene Anregung — nicht das Ziel selbst. Aber das, was Wagner hier andeutete, ist noch nirgends mit gleichem Ernst, mit gleicher Hingabe weitergeführt worden, und der Gedanke: Kunst als Kultur harrt noch immer seiner Verwirklichung.

So stehen wir heute vor einem Testament des Hundertjährigen, wie ähnlich reich an Schätzen und Ideen es selten ein Künstler hinterlassen hat. Man kann darüber im Zweifel sein, ob die Wirkung Wagners, wie wir sie heute spüren, in jeder Beziehung so günstig ist, daß wir die Weiterentwicklung alles dessen, was er uns gegeben hat, auf die Dauer als wohltätig und fördernd empfinden würden. Das im engeren Sinn Subjektive seines Schaffens ist es in erster Linie, das zum Einspruch herausfordert, sobald es über die subjektive Geltung hinaus zur Grundlage allgemein gültiger Theorien erweitert werden soll. Die Wagner nachfolgende Produktion namentlich hat das spüren und aus ihren Erfahrungen die Lehre ziehen müssen, daß eine Fortführung oder gar Steigerung der künstlerischen Ideen Wagners in gerader Linie unmöglich ist. Sie hat erkennen müssen, daß die Form des Musikdramas wohl eine Kulturtat von bezwingender Genialität ist, daß aber das Geheimnis ihrer Konzeption mit ihrem Schöpfer begraben wurde. Und es wird eine Zeit kommen — vielleicht ist sie gar nicht so fern — in der wir, ohne die kulturelle Bedeutung dieses

Musikdramas zu unterschätzen, in ihm nicht mehr wie heut noch, den Mittelpunkt unseres künstlerischen Lebens erblicken, sondern uns von dem großen Synthetiker und sentimentalischen Romantiker Wagner hinweg anderen Idealen zuwenden. Vielleicht erleben wir gerade jetzt, nach einer Periode bedingungsloser, auf falschen Maßstäben ruhender Bewunderung eine Zeit der kritisch polemischen Betrachtungen, vielleicht wird erst nach der Überwindung dieses Stadiums die Zeit gekommen sein, Wagner als geschichtliche Erscheinung richtig zu erkennen und zu bewerten. Wie aber auch die Stellung späterer Generationen Wagner gegenüber sein mag: bleiben wird die Idee der großen Persönlichkeit, die in ihrem Leben, in ihren Werken und ihrem Wirken sich ein Denkmal gesetzt hat, das durch die Jahrhunderte ragt.

PARSIFAL

(1913)

Wenige Tage noch und „Parsifal" tritt heraus aus der bisherigen strengen Abgeschlossenheit. Vom Bayreuther Festspielhaus her, wo er geboren und bis heut gehütet wurde, beginnt er den Weg durch die Welt — „der Irrnis und der Leiden Pfade" vielleicht, denn nicht überall ist es reiner Wille, der ihm den Weg bereitet. Sollen wir deswegen seinem Kommen minder freudig entgegensehen? Viele Leute fragen skeptisch: wird denn der „Parsifal" wirklich ein durchgreifender, dauernder Erfolg werden? Als ob es darauf ankäme, unsern Opernhäusern einen neuen „Schlager" zu gewinnen, und als ob nur die Gewißheit eines banalen „Erfolges" die für eine würdige Aufführung erforderlichen künstlerischen und materiellen Opfer rechtfertigte. Um etwas ganz anderes

handelte es sich, als der weiteren Klausur dieses Werkes widersprochen wurde. Seine Freigabe ist das bedeutungsvollste theatergeschichtliche Ereignis auf musikalischem Gebiet seit der Bayreuther Uraufführung. Nun erst ist das Lebenswerk Wagners vollständig zugänglich, darum kann auch jetzt erst die Auseinandersetzung mit ihm beginnen. Wir stehen nun unter dem Zwang, dem letzten, umfassenden Bekenntnis eines der größten Künstler Aufnahme zu gewähren, ihm gegenüber Stellung zu finden, und damit selbst Bekenntnis über ihn und uns abzulegen. Es ist gut, daß der Zwang erst jetzt an uns herantritt, nachdem wir Zeit hatten, durch Entgegennahme aller vorangehenden Werke Wagners uns vorzubereiten. Aber es ist auch gut, daß der Zwang nun kommt, sonst wäre der Gipfel dieser Werke für immer in mystisches Gewölk gehüllt geblieben und wir hätten nie von ihm aus den Blick über das Ganze werfen können.

Dieser Gipfel ist „Parsifal“ — nicht nur als zeitlich letztes, auch als kunstvoll abgeklärtestes Zeugnis von Wagners Wesen und Kunst. Es gibt Werke, in denen, wie im „Tristan“ und den „Meistersingern“, Wagners schöpferische Energie sich erfindungsüppiger und leidenschaftlicher ausspricht, es gibt andere, in denen, wie in den Werken der frühen Manneszeit, der Abstand von ursprünglicher Empfängnis zur bewußten Gestaltung minder fühlbar wird, oder in denen, wie in der „Ring“-Tetralogie, der Wille zum Monumentalen gewaltigere Gebilde der Form erschaffen hat. Ihnen steht der „Parsifal“ gegenüber als Dokument höchster Reife des Menschen wie des Künstlers Wagner, als geläuterte Zusammenfassung alles dessen, was er je erstrebt. Ein Werk von einer wunderbaren Harmonie der Maße und Ökonomie der Kräfte, man könnte es, wenn man die Kunst der Gestaltung allein würdigt, fast ein artistisches Wunder nennen. Darum auch fehlt alles tendenziös Doktrinäre, alles theoretisch

Dogmatische der Form, was älteren Werken noch anhaftet. Der polemische Gegensatz zwischen Oper und Drama schwindet. Während scheinbar das Drama triumphiert, hat es sich so streng und musikalisch rein stilisiert, daß es die neue idealisierte Oper aus sich heraus wiedergebiert. Eine merkwürdige Entwicklungsbahn war es, die Wagner von dem ersten Opernentwurf „Siegfrieds Tod" zum Aufbau der Nibelungenwelt führte, aus deren massiver Stofflast der Musiker in ihm sich zum „Tristan" und zu den „Meistersingern" rettete, um schließlich gerade nach der Rückkehr zu jenem Ausgangspunkt sein geläutertes Wissen und Vermögen am „Parsifal" in höchster Reinheit zu entfalten.

Es kann angesichts eines so einschneidenden Wandlungsprozesses kaum Wunder nehmen, daß seine Gesetzmäßigkeit selten richtig erkannt und begriffen wurde. Bald gilt „Parsifal" als Alterswerk einer innerlich müden Schöpfernatur. Bald werden die religiös mystischen Gedankengänge der Dichtung zum alleinigen Zielpunkt der Betrachtung gemacht und so zu einer Wichtigkeit emporgeschraubt, die die Bedeutung des „Parsifal" als Kunstwerk fast vergessen läßt. Viele Anhänger des Schutzbundes haben sich diesen Standpunkt zu eigen gemacht und gegen die Verletzung religiöser Gefühle durch eine Bühnendarstellung des „Parsifal" protestiert. Für die andere Ansicht wird Mahler als Gewährsmann vorgeschoben, der erklärt haben soll, „Parsifal" sei nicht das Werk Wagners, sondern eines Wagnerianers. Dieses Wort, wenn es überhaupt authentisch ist, trägt eine so unverkennbar polemische Prägung, daß es sicherlich nicht als absolute Wertung gemeint ist. Mahler war eine zu geniale Natur, als daß er seine Ansicht über ein Werk von der Art des „Parsifal" endgültig in solcher geistreichelnder Formulierung festgelegt hätte. In Wahrheit wird man sagen müssen, daß jemand, der die Grundkräfte seines

Wesens so plastisch gestaltend im Kunstwerk auseinanderzulegen, die tiefsten Quellen seiner Erkenntnis so klar ergründend zu erschließen vermochte, wie Wagner im „Parsifal", vom altersschwachen Nachahmer seiner selbst ebenso weit entfernt war, wie vom religiösen Zeremonienmeister. Nur absichtliches Verkennen oder Mißverstehen konnte hier zu falschen Einschätzungen gelangen. Dieses Verkennen oder Mißverstehen ergab sich in den meisten Fällen aus der bis zum heutigen Tage vorherrschenden Art, Wagner gedanklich aus Begriffen und Theorien erklären, anstatt gefühlsmäßig aus künstlerischen Erlebnissen heraus begreifen zu wollen.

Der Ursprung des „Parsifal" ist keine erkenntnisphilosophische Offenbarung, auch keine religionsgeschichtliche oder mystische Vision, sondern das, was eben bei einem Musiker wie Wagner einzig der Ursprung eines neuen Werkes sein konnte: eine musikalisch poetische Intuition, die sich zum dichterischen Ideenkern gestaltete. Wir wissen aus der Autobiographie, daß ihm unter den Arbeiten am „Tristan" der Karfreitagsmorgen 1857 jene wundersam begnadete Eingebung brachte, die wir heut als „Karfreitagszauber" im dritten Akt des „Parsifal" kennen. Nicht nur als einzelnes musikalisches Motiv, oder als Teilbeitrag zu einem bereits geplanten Werk. Das Erlebnis dieses Karfreitagsmorgens geht in seinen Folgen weit hinaus über die Zufallsbedeutung einer biographisch oder chronologisch interessanten Anekdote. Es war der wichtigste Moment der geistigen Konzeption des Ganzen, die Offenbarung einer neuen Form des Erlösungswunders, die hier dem Musiker und dem Dichter Wagner in einem Augenblick höchstgesteigerter Lebensenergie und Erlebnisfähigkeit aufging. Von hier aus zog er seine Kreise, von hier aus gestaltete sich ihm die Fabel und die äußere Form des musikdramatischen Gleichnisses. Der Vorgang ist auch in dramaturgisch technischer Beziehung bedeut-

sam und charakteristisch für Wagner. Er liebt es, vom Höhepunkt der dramatischen Steigerung ab- und rückwärts zu bauen. Wie von „Siegfrieds Tod“ aus erst allmählich das Nibelungendrama gefunden wurde, so tastet Wagner sich auch im „Parsifal“ vom Naturerleben des Erlösungswunders zum Drama der Menschen, und wieder bei diesem vom Ende langsam zum Ausgangspunkt zurück. Es wiederholt sich bei diesem rückläufigen Schaffensprozeß die schon im „Ring des Nibelungen“, ja fast bei allen Wagnerschen Expositionen mit Ausnahme des „Lohengrin“ gemachte Wahrnehmung, daß der vom Zentrum zur Peripherie sich einen Weg bahnende Dramatiker alle erklärenden, begründenden Auseinandersetzungen immer weiter vor sich herschiebt, bis er sie schließlich, soweit er sie nicht in Handlung aufzulösen vermochte, in der Einleitung abladen muß. So entstehen diese weit ausgesponnenen, stark in den epischen Stil hinübergreifenden Expositionen, deren auseinanderquellende Breite sich äußerlich am auffälligsten im „Rheingold“ bemerkbar macht, aber auch dem ersten Wald-Akt des „Parsifal“ den Stempel einer schwerflüssigen, erst mit zäher Mühe in Bewegung geratenden dramaturgischen Technik gibt.

Vom zeugenden Erlösungswunder der Natur aus erfaßt die Phantasie des Dichters das Erlösungsdrama des Menschen. Auch hier ist es nicht die nominelle Hauptfigur des Werkes, der sie sich zuwendet, sondern die beiden der Erlösung harrenden Erscheinungen des Dramas treten in den Vordergrund: Amfortas und Kundry. Amfortas, „mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung“ und Kundry, „dies wunderbar grauenhafte Geschöpf, . . . wie eine Hündin dem Grale dienend, vor dessen Rittern sie eine heimliche Verachtung blicken läßt: ihr Auge scheint immer den Rechten zu suchen — sie täuschte sich schon — fand ihn aber nicht. Aber was sie sucht, das weiß sie eben nicht: es ist nur Instinkt“. Eine

seltsame Synthese schafft Wagner in dieser Figur: Elisabeth und Venus, Elsa und Ortrud, Brünnhilde und Gutrune, diese einander ergänzenden Typen seiner Frauenerscheinungen, Dämon und Genius, werden hier zu einem Doppelwesen vereinigt, dessen rätselvolle Natur alles in sich birgt, was Wagner von der Frau auszusagen wußte. Die sie beherrschenden Triebe sind von der subjektiven Leidenschaftsgewalt der Isolde ins Elementare, Urmenschliche gesteigert, ihre Befreiung kann dementsprechend nur durch eine Erhöhung des Erotischen in die religiöse Ekstase erfolgen. Das ist es eigentlich, was die Heranziehung des Religiösen in dieses Werk überhaupt bedingte: nicht der Wunsch, durch frömmelnde Nachahmung des Kults ein „geistliches" Bühnenwerk mit Weihrauchzaubern und kirchlich szenischem Applomb zu schaffen, sondern die künstlerische Notwendigkeit, den Gefühlsekstasen dieses Erlösungsmythos den seelischen Untergrund zu geben, aus dem sie einzig begreiflich werden konnten. Auch die Wandlung Tristan-Amfortas konnte nur durch eine solche Umgestaltung und Ausweitung der seelischen Perspektive gelingen.

Ist Kundry als die einzige Frauengestalt des Werkes eine Synthese und als solche allein schon Zeugnis einer noch höchst lebendigen Produktivität, so sind die Erscheinungen der Männer, soweit sie dramatische Form gewonnen haben und nicht, wie Gurnemanz, ihre Dienste auf eine epische Vermittlung der Handlungsvorgänge beschränken, Auseinanderlegungen, oder besser letzte Willensäußerungen einer in drei Gipfelungen emporstrebenden Schöpfernatur. Diese drei um den Speer der Herrschaft Ringenden: Amfortas, der ihn im Leiden verlor, Klingsor, der ihn raubte, Parsifal, der ihn als Reiner zurückgewinnt — sie sind die drei zu höchst persönlicher Charakteristik durchgebildeten Elemente, aus denen Wagners Heldenwelt überhaupt sich formt, die aber bis dahin nie in so plasti-

scher Gegenüberstellung innerhalb eines Dramas erschienen waren. Der Zwiespalt einander verwandter und doch sich bekämpfender Gewalten, der noch den vielgestaltigen „Ring des Nibelungen“ beherrscht, ist gelöst: Klingsor-Wotan mit seinen Wunschmädchen, der unreine, dem Untergang bestimmte Gewaltherrscher, und Parsifal-Siegfried stehen einander in klarer, dramatisch gegebener Kontrastierung gegenüber, Amfortas und Parsifal aber verkörpern jene beiden Typen der Erscheinungswelt Wagners, die sonst nur getrennt, abwechselnd in den einzelnen Werken — jener im „Holländer“, „Tannhäuser“, „Tristan“ als der fluchbeladene heroische Sünder und Büßer, dieser im „Lohengrin“ und Walther der „Meistersinger“ als der aus reineren, höheren Welten stammende Befreier hervorgetreten waren.

So rollt sich der Plan des Werkes von dem einen lebenspendenden Mittelpunkt, dem Augenblick der künstlerischen Empfängnis aus gesehen auf, mit einer Einfachheit, Übersichtlichkeit der Gliederung, schmucklosen Klarheit und Geradheit der Linienführung, wie sie eben nur der reifsten Kunst eines zum Ziele gelangten Großen eigen sein kann. Das Naturwunder des zum Leben erwachenden heiligen Frühlings, gesehen durch die ins Mythische gesteigerte Symbolik der christlichen Glaubenslehre und durch sie zur gefühlsmäßig tiefsten Deutung geführt — das ist die Idee der Parsifal-Dichtung. Mag die breite, scheinbar zum Selbstzweck werdende Ausspinnung des Symbolischen dem Außenstehenden den Blick für die künstlerische Notwendigkeit dieser Gestaltungsart trüben, ihn den mit der Freude des Alters am Rätselvollen stark gehäuften stofflichen Reizen der Einkleidung erliegen lassen — sicher ist, daß diese Idee, so wie Wagner sie faßte, an sich zunächst reine Gefühlserkenntnis war. Seine Art, sie dramatisch anschaulich zu machen, ging einzig aus der Notwendigkeit und den

Bedingtheiten der musikalischen, der Gefühlsdarstellung hervor. Wäre unsere ganze Art der Wagnerbetrachtung bis zum heutigen Tage nicht noch viel zu sehr in der Kritik des begrifflich Gegenständlichen befangen, so hätten wir schon längst von der Musik aus durch die Hülle der Dichtung in den Organismus seiner Kunst sicherer und freier hineinblicken gelernt, als wir bis jetzt trotz aller seiner theoretischen Kommentatoren vermögen, die uns immer wieder auf die stoffliche Materie statt auf die ideelle Grundlage seines Werkes führen. Diese Grundlage und zugleich das Ziel ist die Musik. Sie erst ist Künderin und Erfüllerin dessen, was in der Dichtung zur begrifflichen Erscheinung, zum Gedanken oder zum Bilde wurde, und was für sie nur das Bett bedeutet, das sie sich gräbt, um in der von ihr gewollten Form fließen zu können. Ihre Deutungsfähigkeit und Wahrsagegabe für unser Gefühlsleben wurde durch Wagner zu einer Kraft und Anschaulichkeit des Mitteilungsvermögens erhoben, die das unsagbar scheinende sagbar machte und das Aufnahmevermögen für diese Art der Gefühlssprache bis aufs äußerste spannte. Den Höhepunkt dieser Kunst hatte er im „Tristan" erreicht, von hier aus gab es nur noch einen Weg, den er andeutend schon in den „Meistersingern" und in der „Götterdämmerung" betrat, den er aber mit völlig bewußter Kunst erst in der Musik des „Parsifal" bis ans Ziel schritt: den Weg zurück zur Oper als der nicht mehr ungebändigt dramatischen, sondern der nach musikalischen Formgesetzen stilisierend gegliederten Mitteilungsart, deren höchstes Gestaltungsprinzip nicht vom szenischen Dramatiker und Dichter, sondern vom gefühlsmäßig schaffenden Musiker gegeben wurde. Es kommt hier nicht darauf an, ob diese Auslegung mit den Theorien Wagners vereinbar ist. Uns gilt das Werk als Unterpfand und so gewiß man sagen kann, daß sich dieser Grundsatz bei Wagner überhaupt in all seinen Schöp-

fungen nachweisen läßt, so gewiß ist er doch, von allen doktrinären Bestrebungen frei und durch keine zu weit gespannten Absichten behindert, nirgends so rein und klar zum Ausdruck gekommen wie in der Partitur des „Parsifal“. Darin liegt das Zukunftweisende an ihr, das den nur zusammenfassenden Charakter der Dichtung an Bedeutung weit übertrifft: während Wagners Nachfolger und Nachahmer sich immer noch mühten, Dramen mit Musik zu schreiben, hatte er seinen theoretischen Irrtum praktisch längst überwunden und bereits das Werk geschaffen, das, indem es die alte Oper in vollkommener Form idealisierte, ihre Regeneration bedeutete.

Man kann die Partitur des „Parsifal“ betrachten wie man will — immer wird es sich als ihr höchster Vorzug zu erkennen geben, daß hier eben nicht, wie Wagner einst in „Oper und Drama“ dekreditierte, das Drama, sondern die Musik zum Zweck des Ausdrucks und jenes ausschließlich zum Mittel wurde. Diese Musik hat auch die Kraft, jene rein epischen Strecken des Textes zu bezwingen, die nur der vorbereitenden oder erklärenden Erzählung außerhalb der Szene liegender Handlungsvorgänge gewidmet sind. Sie erhebt sich hier sogar zu einer Reinheit des Ausdrucks, die der an sich undramatischen Erscheinung des Gurnemanz einen Zug weihevoller, in einigen Steigerungen ergreifender Hoheit und erhabener Würde gibt. Ganz aus der Musik geboren, durch sie überhaupt erst möglich, ist die Gestalt der Kundry. Der wilden Reiterin gibt der Text nur wenige Worte, der von ihrem Verhängnis zur Dienerin Klingsors Gezwungenen beinah nur wimmernde Laute, der Bekehrten des dritten Aktes nimmt er auch diese. Alles zu sagen bleibt hier der stummen Gebärde und der wortlosen Musik überlassen und sie begnügt sich mit Andeutungen, deren prägnante Knappheit in merkwürdigem Gegensatz steht zu dem Überschwang der instrumen-

talen Rede in früheren Werken Wagners. Nur in der Verführungsszene des zweiten Aktes, wo die Venus-Natur der Kundry aufwacht und sich von der Herzeleide-Erzählung — einer der innigsten Blüten Wagnerscher Lyrik — durch alle Phasen des erwachenden Liebesverlangens über das unheimliche Golgatha Erlebnis zur wilden Ekstase der „Ur-Teufelin", der „Höllenrose" aufrichtet — nur hier wird ihr eine Beredsamkeit verliehen, die in ihrer gemeißelten Wucht der Ausdrucksakzentuierung musikalisch ebenso den potenzierten Reingehalt der Frauenempfindung bei Wagner in sich zu schließen scheint, wie die Figur selbst als dichterische Erscheinung ihn verkörpert. Auch Amfortas und Klingsor bleiben auf wenige, der Zweitgenannte eigentlich nur auf eine Szene beschränkt — die Schicksale der Personen dieses Werkes sind, wie in der Oper, nur noch musikalisch verkettet. Das straffe dramatische Gewebe wird in ein lyrisches Neben- und Nacheinander aufgeteilt, und in dieser Aneinanderreihung darf sich die dichterisch zwar primitive, musikalisch aber notwendige Gegensätzlichkeit der Erscheinungen in vollkommenster Einseitigkeit entfalten. So erhält Klingsor jenes in düsterer Wildheit sich wühlend aufbäumende und wieder niederstürzende H-moll-Thema, aus dem das dämonische Vorspiel zum zweiten Akt und die folgende Beschwörungsszene — die Vollendung der die Urtriebe des Seins wachrufenden Erda-Szenen im „Ring der Nibelungen" — emporwächst. So bleibt Amfortas auf seine drei ariosen Monologe beschränkt, die, von Resignation zur qualvollen Klage und von dieser zum verzweifelnden Todesverlangen sich steigernd, den Umkreis aller Leidensfähigkeit bis an die Grenze der Selbstvernichtung erschöpfen. Es sind zwei, in ihrer einseitigen Größe furchtbare Gestalten, die Wagner in Amfortas und Klingsor aus seinem Innern losgelöst und bekennend zur Erscheinung gebracht hat. Der dritte, Parsifal, trägt nicht wie sie den

Stempel des aus eigenen Erlebnistiefen Hervorgerufenen, sondern mehr des Gewollten, Erträumten, Erhofften. Wie allen Geniengestalten, die Wagner aus seiner Sehnsucht schuf, fehlt ihm das Körperliche, Erdige. Nur in dem einen Augenblick des Wissenswerdens unter dem Kuß der Kundry strömt eine starke Welle echten und ergreifenden Menschentums von ihm aus. Im übrigen aber bleibt er trotz seiner allzu zweckbewußt betonten Waldknabenhaftigkeit und trotz seines mehr erklügelt als elementar wirkenden Klageausbruchs im dritten Akt im Symbolischen befangen, wie Gurnemanz im Lehrhaften. Da wo er musikalisch persönlich wird, finden sich die vielleicht schwächsten, die eigentlich „gemachten“ Stellen der Partitur, und sein Motiv ist mehr erdacht als erfunden. Seine Wirkung ruht in der Idee seiner Heilsverkündigung, durch die er die Wundermacht des Grals an sich versinnbildlicht und damit, ähnlich wie Lohengrin, ihren Glanz auf sich lenkt. So wird er zum Mittelpunkt der großen musikalischen Ensemblegruppierungen, an denen dieses Werk, seiner Opernnatur entsprechend, besonders reich ist und in denen die Phantasie des Musikers Formen von machtvoll ausgreifender Architektur aufrichtet. Die beiden Chorfinales mit ihren die Tonsubstanz vom massiven Männerchor bis zum ätherisch verschwebenden Engelsgesang in alle Register zerlegenden und in den Wölbungen der Abendmahlsmotive wie zu einer Klangkathedrale aufbauenden Stimmenschichtungen, die in schmeichlerisch kosenden Linien sich biegenden und windenden Stimmenranken des Blumenmädchen-Ensembles — nicht so ursprünglich sinnlich, wie einst der Venusberg-Zauber, aber auch nicht so realistisch verführerisch gemeint in dieser symbolischen Erscheinungswelt des „Parsifal“ — das sind die großen äußeren Gipfelungen von Wagners Kunst der Massengestaltung, in denen das Vermächtnis der alten Oper zur Erfüllung gelangt. Über allem aber schwebt

der zarte Schimmer eines Orchesters, wie Wagner es maßvoller in der Einzelverwendung der Instrumente, zugleich intensiv charaktervoller in ihrer orgelartig chorischen Zusammenfassung nie vorher geschaffen hat, und dem er nun in den drei präludierenden Einleitungs-, den beiden dekorativ wuchtigen Verwandlungsmusiken und in der melodisch reinsten Blüte dieser Partitur: dem Karfreitagszauber noch einmal die Rolle des Mittlers zwischen Bühne und Hörer, des Deuters geheimster Willensregungen des Tondichters zuerteilt.

Gewiß: es ist nicht die farbenreiche Frische der Jugend, nicht die mühelos quellende Kraftfülle der Manneszeit — es leuchtet der gedämpfte Silberglanz einer Spätkunst über diesem Orchester und über diesem ganzen Werk. Darum wird es vielleicht nie so populär werden wie Wagners übrige Schöpfungen. Das Nachschreiten der Gedankenbahnen, in denen es sich bewegt, bedingt eine Willenskonzentration, zu der viele Hörer sich nicht aufschwingen mögen, und die etwas asketische Blässe der Tonsprache ist wenig geeignet, die nicht Wollenden durch sinnliche Überredungskünste zu zwingen. Doch was liegt daran? Nicht um das Repertoire handelt es sich, sondern um die Erschließung eines Kunstwerks für alle, die sich innerlich an ihm bereichern wollen. Aus diesem Bedürfnis muß auch unseren Bühnen eine gewaltige Förderung erblühen, denn sie werden vor eine Aufgabe gestellt, die ihre Kräfte aufs äußerste spannt. Je weniger die Lösung dieser Aufgabe zur gewohnheitsmäßigen Tätigkeit wird, um so sicherer kann sie ihre stählende Wirkung für alle stets aufs neue bewähren. So möge „Parsifal“ in Wahrheit das „Bühnen-Weihfestspiel“ werden, als das sein Schöpfer es geplant und vollendet hat.

BAYREUTH
(1920)

Was wird aus Bayreuth?

Nachrichten, die von dorther gelegentlich in die Öffentlichkeit dringen, besagen, daß eine Wiederaufnahme der Festspiele einstweilen nicht in Frage komme. Zunächst aus wirtschaftlichen Gründen. Es ist bekannt, daß die Festspiele trotz der hohen Einnahmen niemals einen Gewinn ergeben haben, daß bestenfalls ein Ausgleich von Kosten und Eingängen zu erzielen war. Unter den heutigen Verhältnissen wäre mutmaßlich selbst bei erheblicher Steigerung der Eintrittspreise kaum mit annähernder Deckung der Ausgaben zu rechnen. Dazu kommt die Unsicherheit der politischen Verhältnisse, die Gefahr plötzlicher Streikunruhen, die das Risiko aufs äußerste erhöhen, dann die Verkehrs- und die lokalen Verpflegungsschwierigkeiten. Die Lebenshaltung in Bayreuth war schon vor dem Kriege sehr kostspielig, sie würde sich, falls die Behörden überhaupt eine so gewaltige Mehrbelastung eines einzelnen Ortes für etwa zwei Monate zugeben wollten und könnten, für den deutschen Besucher ins Unerschwingliche steigern. Man müßte hauptsächlich auf internationales Publikum rechnen und da bliebe zu fragen, ob die erforderlichen Mühen und Aufwendungen ausländischer Besucher wegen — angenommen, daß sie kommen — gerechtfertigt wären.

Vorläufig scheint diese Absicht nicht zu bestehen, von einem Plan zur Wiederaufnahme der Festspiele verlautet nichts. Man fragt: was verlieren wir damit? Wie stand Bayreuth zum deutschen Kunstleben? Was haben wir von dort empfangen, was hätten wir zu erwarten?

Es ist vor dem Kriege mehrfach eingehend über Bayreuth und die Festspiele gesprochen worden. Im einzelnen sehr kritisch. Die künstlerischen Werte der Fest-

spiele lagen zuletzt hauptsächlich in der einzigartigen Chor- und Orchesterleistung, der vorzüglichen materiellen Durchbildung des Ensembles. Das geistige Element, die persönliche Ausgestaltung der Einzelleistung war demgegenüber auffällig zurückgetreten, man sah und hörte viele mittelmäßige Solisten und die einstige Bayreuther Tradition, die auf Erweckung der Persönlichkeit im darstellenden Künstler ging, hatte sich in ihr Gegenteil: in das Streben nach systematischer Unterdrückung der Individualität, in öde und trockene Schematisierung der Auffassungs- und Darstellungsart verkehrt. Auch die Art der szenischen Darbietung unterschied sich nur durch die besser gerundete einheitliche Formung von der anderwärts üblichen. Grundsätzlich war sie gleich dieser auf äußere Blendeffekte, Massenwirkungen, dekorativen Aufputz, Regie-Kunststücke und szenische Spezialwirkungen eingestellt. Was Bayreuth mit seiner Neueinstudierung des „Lohengrin", der „Meistersinger", des „Fliegenden Holländers" bot, war im Prinzip nichts anderes, als was Hülsen in Berlin mit seinem „Sardanapal", seiner assyrischen „Zauberflöte" und seiner Meyerbeer-Renaissance zuwege brachte: große Oper in technisch und musikalisch materiell hochkultivierter Aufmachung. Es fehlte in Bayreuth gerade so wie an unseren anderen großen Opernbühnen der ideale Auftrieb. Veräußerlichung jeder Wirkung in sauberster technischer Durchbildung unter Mißachtung und gewaltsamer Herabdrückung persönlicher Werte, unfruchtbare Traditionspflege bei völligem Mangel produktiven Vermögens — das war das Ergebnis.

Es ist nicht anzunehmen, daß in diesen Dingen heute eine Wendung zum Besseren eintreten würde. Der Geist von Bayreuth, einst Ausdruck eines ins Große gerichteten Aktivitätswillens, war im Lauf der letzten Jahrzehnte vor dem Kriege verkümmert und hat sich in all seinen verschie-

denartigen Ausstrahlungen mehr und mehr zum Geist der Reaktion entwickelt. Man hat es in Bayreuth nicht verstanden, neue Aufgaben zu finden und zu stellen, man hat es nicht nur nicht verstanden, man hat es nicht gewollt. In diesem Nichtwollen aber prägt sich mehr und wichtigeres aus als etwa nur das Unvermögen des gegenwärtigen Leiters. Es spricht daraus eine verhängnisvolle Nachwirkung des Wagnerschen Geistes, es spricht daraus das Nachlassen und Absterben der Idee von Bayreuth überhaupt. Wenn wir fragen, ob Bayreuth in anderen Händen, unter anderen Führern mehr und besseres geleistet hätte, so werden wir, soweit Mutmaßungen darüber möglich sind, unbeschadet der Kritik gegenüber Siegfried Wagner ruhig und objektiv nein sagen dürfen. Wer wäre an seiner Stelle denkbar gewesen? Vielleicht einer unserer Blender-Dirigenten oder ein spekulativer Sensationsunternehmer? Man ist in Bayreuth den Weg gegangen, der durch das Wesen der Sache bedingt war und in diesem Wesen der Sache lag mähliches Versagen und Absterben der Idee begründet.

Bayreuth war die Notschöpfung eines der größten Theatergenies aller Zeiten, das, weil es nirgends sonst passende Unterkunft fand, hier seine Bretter aufschlug, hier seine Bühne improvisierte. In diesem Improvisierten, notgedrungen Zufälligen, Einmaligen lag der Zauber. Wie immer beim Theater, blieb die Schöpfung an den Augenblick gebunden, sank sie mit dem Verwehen dieses Augenblicks vom Außergewöhnlichen ins Alltägliche. Kein größerer Irrtum, als dieses Einmalige zu einem Dauernden machen, es über das Wunder der augenblicklichen Erscheinung hinaus als ständige Einrichtung festlegen zu wollen. Mit diesem Vorhaben der Schematisierung war die Notwendigkeit der Herabminderung des Besonderen gegeben, und so unterschied sich Bayreuth der Leistung nach zuletzt nur noch in einzelnen Qualitätspunkten, nicht

aber grundsätzlich von den Tagesbühnen. Die eine große Nebenwirkung: die Möglichkeit innerster Sammlung und Konzentration auf das Kunsterlebnis für den Besucher wurde mit der zunehmenden Veräußerlichung der Kunstdarbietung ebenfalls mehr und mehr illusorisch. Denn auch in dieser Beziehung verflachte Bayreuth, wurde es internationale Mode. Um den engsten Kreis der Auserwählten, denen streng orthodoxes Kunstbekenntnis Gewissenspflicht war — es hat kaum je in Deutschland ein derart hochmütiges und engherzig verbohrtes Kunstpfaffentum gegeben, wie die Bayreuther Hierarchie — gruppierte sich eine beträchtliche Anzahl befreundeter Laienbrüder und -schwestern, die durch irgendwelche persönlichen Bande dem intimen Wahnfriedzirkel verbunden waren. Den großen Zustrom bildeten schließlich die Neugierigen und Schaulustigen aus allen Weltgegenden, denen die mehr und mehr ins dekorative Pathos gesteigerte innere und äußere Aufmachung steten Anreiz gab. Der ethisch religiöse Nimbus, aus einer falschen Ableitung der Kunst Wagners entwickelt, gab diesem Betrieb die für die ganze Zeit charakteristische Maske. Theaterspiel wurde religiös verbrämt, wer keine Kraft mehr fand zum Glauben, log sich in Parsifal-Erschüttterungen hinein, Komödie galt als Gottesdienst und eine immer schlechtere und armseligere Romantik meinte in der Pflege bombastischen Opernpathos' eine nationale Kraftäußerung zu erblicken. Es soll niemals verkannt oder unterschätzt werden, daß die Achtung vor dem Kunstwerk in bezug sowohl auf Disziplinierung der ausübenden Künstler wie des Publikums durch Bayreuth eine gewaltige Stärkung und Steigerung empfangen hat. Es soll vor allem nicht verkannt werden, daß Bayreuth als Tatsache in ihrer anfänglichen Bedeutung einen mächtigen Impuls für das gesamte deutsche Kunstschaffen darstellte. Verhängnisvoll aber und für die geistige Einstellung namentlich der

Deutschen in mancher Beziehung geradezu katastrophal ist die innerlich unwahrhaftige ethische und nationalistische Aufmachung geworden, die aus der ursprünglichen Kunststätte Bayreuth mit immer stärkerer Betonung außerkünstlerischer Momente eine Kultstätte entwicklungsfeindlichen Dünkels, abseitig selbstgenügsamen Hochmutes, welt- und lebensfremder Inzucht, mißverstandenen Deutschtums machte.

Wagner hatte ursprünglich die Absicht, das Bayreuther Haus zur Pflege nicht nur der eigenen, sondern auch anderer musikdramatischer Werke großen Stiles zu verwenden. Ihm selbst blieb keine Möglichkeit zur Verwirklichung dieses Planes, er starb ein Jahr nach der Erstaufführung des „Parsifal". Seine Nachfolger haben solche Ideen nicht weiter verfolgt, sie haben geglaubt, in immer wiederkehrenden Musteraufführungen der Werke Wagners ihre Mission zu erfüllen. Sie sahen in diesen Werken mehr als vielleicht Wagner selbst sah — ihnen waren sie ein neues Weltgebäude, an dem gemessen alles Vorangehende nur als kümmerliche Vorbereitung erschien. Solche Meinung ergab sich aus der immer stärker und bewußter durchdringenden Auffassung Wagners mehr als eines Religionsstifters denn als Künstlers, aus der Weiterspinnung jenes gefährlichen Netzes kulturphilosophischer Ideen, an dem Wagner die Theorie seines Kunstwerkes befestigt hatte. Daß angesichts des Mangels eigenschöpferischer Veranlagung bei den Nachfolgenden diese an sich schwächste, aber der spekulativen Weiterführung am leichtesten zugängliche Seite des Wagnerwerkes so ausgebeutet wurde, ist nicht verwunderlich, daß sich daraus eine dauernde Verhärtung der Einseitigkeit ergab, war unvermeidlich. Aber wäre es anders überhaupt möglich gewesen? Ist die Oper Glucks, Mozarts, Beethovens, Webers im Bayreuther Hause ernsthaft denkbar? Hätte man diesen Werken den musikdramatischen Panzer über-

ziehen, sie auf die mächtige Fresko-Bühne, vor die weitgespannte Zuschauerfläche des Wagnerschen Amphitheaters stellen, ihr Orchester versenken können, ohne ihrem innersten Wesen Gewalt anzutun? Sind nicht durch die Gesamtanlage des Bayreuther Baues Einschränkungen hinsichtlich der aufzuführenden Werke gegeben, die nicht nur Schöpfungen anderer Meister hier unmöglich machen, sondern auch von Wagners eigenen Werken nur dem Nibelungen-Ring und „Parsifal" den organisch bedingten Rahmen geben? Wer etwa die „Meistersinger" — selbst unter Hans Richters Leitung — in Bayreuth gehört hat, weiß, daß der Klang des verdeckten Orchesters und ebenso das auf monumentale Fernwirkung gestellte Format der Bühne dem spielfreudigen, leicht beweglichen, realistischen Charakter dieses Werkes nicht entspricht, daß es künstlich übersteigert, pathetisch aufgeschraubt werden muß, um hier erscheinen zu können. In noch höherem Maße gilt dies von den früheren Werken: „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin". Selbst „Tristan" erscheint auf der gewöhnlichen Opernbühne in richtigerem Größenmaß und Klangverhältnissen als im Bayreuther Haus. Dieses bleibt demnach seinem Artcharakter nach das Nibelungen- und „Parsifal"-Theater, es ist darüber hinaus weder in bezug auf Vergangenheit noch auf Gegenwart zu erweitern. Es versagt sich jeder Entwicklung, nicht nur aus dem Geiste und Willen der jetzigen Inhaber, sondern aus seiner eigenen Anlage heraus, die sich einer Weiterführung über das allererste Ziel hinaus unfähig erweist. Darin aber liegt, von allen äußeren Einflüssen und Geschehnissen unabhängig, das Schicksal Bayreuths beschlossen. Es kann nur solange lebendig bleiben, wie die großen Monumentalwerke Wagners, der Nibelungenring und „Parsifal" lebendig bleiben — lebendig nicht nur innerhalb des Opernspielplans, denn da ist ihre Weiterexistenz auf absehbare Zeit kaum abzuschätzen. Lebendig vielmehr als

Bekenntniswerke, als Kundgebungen einer Zeit- und Weltanschauung, der man über die gewohnte Vorführungsart hinaus Tempel baut, Stätten der Verkündung schafft.

So führt die Frage nach dem Schicksal von Bayreuth unmittelbar an das Wagnerproblem heran, an die Frage nicht nach dem genialen Schöpfer der großen Opernwerke vom „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" bis zum „Tristan" und den „Meistersingern" — diese Werke gehören unbestritten der Tagesbühne und sie wird aus ihnen immer wieder neue Anregungen schöpfen, wird sie trotz allem unleidlichen Spielplan-Schlendrian immer wieder in neuem Glanze erstehen lassen. Ein anderes aber ist es mit dem Festspiel-Wagner, dem Reformator und Regenerator, dem Kulturphilosophen und Ethiker, der aus großen Teilen des „Ringes" und des „Parsifal" spricht und der sein besonderes Heim abseits vom Tagesbetriebe in Bayreuth hat. Ihm gegenüber wird die Gegenwart und Zukunft immer vernehmlicher die Frage nach den Lebenswerten außerkünstlerischer Natur in diesen Schöpfungen stellen und hier wird sein Werk am ehesten bröckeln, bröckelt es doch schon heut. Noch steht ein trüber Schwall von allerlei Dunkelmänner-Philosophie und Orthodoxie um diese gefährlichste Seite des Wagnertums herum. Nicht nur die ästhetische, auch die politische Reaktion, schlechter Teutonismus, Frömmelei, Rassenhaß und beschränkter Nationalismus finden hier ihren Rückhalt und glauben von hier aus — man denke nur an Chamberlain — die imposante Erscheinung des großen Künstlers Wagners für sich in Anspruch nehmen, aus ihm die eigene Rechtfertigung ableiten zu dürfen. Ihnen vornehmlich ist Bayreuth das Symbol ihres Glaubens und Wollens, Quelle und Ziel ihrer Hoffnungen. So wenig sie erkennen, wie unzureichend dieses Bayreuth das wahrhaft Große, Bleibende, Lebendige an Wagner spiegelt, so wenig werden sie ein-

sehen, daß dieses Bayreuth keine Kraft der Entwicklung mehr in sich trägt, daß es nicht nur durch äußeres Mißgeschick gegenwärtig gehemmt, sondern von innen her, aus dem Mangel an lebendiger Zeugungskraft erstarrt, vertrocknet ist.

Was bleibt? Das Haus auf dem Hügel, ein Fachwerkbau, umstrahlt von der Abendröte der Erinnerungen, aber nicht mehr erreichbar den Zeichen des neuen Tages. Werden wir noch Festspiele in Bayreuth erleben? Vielleicht gelingt es, der äußeren Schwierigkeiten Herr zu werden, in absehbarer Zeit wieder Aufführungen zu veranstalten, Künstler und Publikum zu gewinnen. Der Besuch wird auch dann zweifellos ebenso lebhaft sein, wie früher, selbst bei erheblich erhöhten Preisen. Wohin gingen die Menschen heutzutage nicht, um sich zu zerstreuen? Zahlungsfähige finden sich immer wieder, gleichviel aus welchen Kreisen und Ländern. Aber über den Kulturwert dieser Veranstaltungen können wir uns keiner Täuschung hingeben. Noch weit weniger als das Bayreuth vor dem Kriege wird das etwa wiedererstehende noch als leben- und kraftspendender Faktor im deutschen Geistesleben mitzählen. Es wird, solange es im Besitz der jetzigen Führer bleibt, immer mehr die Hochburg der Reaktion, das Symbol des Stillstandes und Nichtwollens, der Verneinung von Gegenwart und Zukunft bedeuten, oder es wird möglicherweise dereinst in die Hände eines geschickten Unternehmers abgleiten. Aus Gründen der Pietät wäre diese zweite Möglichkeit menschlich zu bedauern, künstlerisch wäre sie ebenso belanglos wie die erste. Bayreuth als Genietat ist ein Gewesenes, Vergangenes, es ist abgestorben und versunken mit der Zeit, aus der es geschaffen wurde. Es war keine organisch erwachsene Blüte, es war keine nationale Tat, es war kein Gesamtheitswille. Es war die kraftgenialische Schöpfung eines einzelnen und es ist vergangen mit diesem einzelnen.

Was übrig blieb und jetzt abstirbt, sind nur noch mumifizierte Reste. Als Erinnerungswerte mögen sie uns im Gedächtnis bleiben — die Wege des gegenwärtigen und künftigen Werdens führen weitab von dem verfallenden Gralstempel.

LISZT

(1911)

Wir leben in einer Aera der Zentenarfeiern großer Musiker. Auf Mendelssohn, Schumann, Chopin — Nicolais nicht zu vergessen — folgt jetzt Liszt und in kurzer Zeit Richard Wagner. Die Jubiläumsglocken erschallen ohne Unterlaß. Aber ihr Klang ist nicht stets der gleiche. Er tönt bald wie pietätvolles Grabgeläute, bald wie Auferstehungsbotschaft. Bei Liszt aber lautet er „Kampf" — Kampf der Meinungen und Geschmacksrichtungen, die heut weniger noch als zu Liszts Lebzeiten eine einheitliche Basis für die Beurteilung dieser mit all ihren leicht erkennbaren Schwächen doch hinreißenden Künstlererscheinung gefunden haben.

Fast möchte man glauben, es sei noch zu früh, Liszt als hundertjährigen Jubilar zu feiern. Er lebt noch unter uns. Er hat noch nicht jene historischen Würden erlangt, die ein abschließendes Urteil über sein Wirken gestatten. Er lebt nicht nur in seinen Kompositionen, deren wertvollster Teil noch keineswegs die gebührende Verbreitung gefunden hat. Er lebt auch in vielfachen sonstigen Wirkungen, die von seiner anregungsreichen Persönlichkeit ausgegangen sind, und denen nicht zum mindesten die heutige Stellung des Künstlers in Gesellschaft und Staat zu danken ist. Er lebt als der Schöpfer einer wahrhaft großen Kunst ausübender Musikpflege, als Begründer des neuzeitlichen Klavierstils, als einer der wichtigsten Vorbereiter der modernen Dirigierkunst, als Schriftsteller von erstaunlicher Schärfe des Blicks, als frühester und eifrigster Förderer fast aller schöpferischen Geister, die in den Bereich seines Gesichtskreises gelangten. Es müssen große Schwächen sein, die so hohen Vorzügen gegenüber einen Widerspruch oder gar einen Kampf überhaupt veranlassen und rechtfertigen konnten. Das Erkennen dieser Schwächen, ihre

rechte Abwägung den Vorzügen gegenüber bildet seit Jahrzehnten das Thema der Lisztkritik. Wenn diese bis zum heutigen Tag noch zu keinem festen Resultat gelangt ist, wenn sie immer noch keinen Ausgleich zwischen schroffer Ablehnung und begeisterter Anerkennung finden kann, so liegt die Ursache teils in der Verkennung der besonderen Eigenheit des Lisztschen Schaffensprinzipes, teils in einer falschen ästhetischen Einordnung des Lisztschen Werkes.

Man hat in früheren Jahren, unter dem Einfluß unkünstlerischer Parteistreitigkeiten und persönlicher Gehässigkeiten Liszt seine scheinbar plötzliche Abschwenkung von der Virtuosen- zur Komponistenlaufbahn zum Vorwurf gemacht, ihm die innere Berechtigung und Fähigkeit zum produzierenden Künstler abgesprochen. Diese äußerliche Unterscheidung zwischen ausübender und schöpferischer Tätigkeit, zwischen Produktion und Reproduktion, die hier zur Diskreditierung der Lisztschen Werke angewendet wurde, ist aber in Wirklichkeit gar nicht vorhanden — wenigstens nicht im Sinn eines prinzipiellen Kontrastes, wie er solcher Kritik als unbewußte Voraussetzung zugrunde lag. Wohl gibt es in der Musik eine Arbeitsteilung zwischen nur schaffenden und nur ausübenden Künstlern. Aber die Tätigkeitsgebiete beider grenzen dicht aneinander, mehr noch: sie greifen ineinander über. Wer wäre imstande, die Linie anzugeben, auf der Produktion und Reproduktion sich scheiden? Ist nicht das, was wir als Schaffen im engeren Sinn bezeichnen, genau betrachtet, auch nur ein Reproduzieren vielfältiger, zuweilen im Laufe von Jahren gesammelter Eindrücke und Anregungen, von Erfahrungen und Erlebnissen, die sich mittels irgendeines Ausdrucksmediums, sei es das Wort, der Ton, die Farbe zur künstlerischen Erscheinung gestalten? Und wenn sich ein Künstler als Gestaltungsvorwurf das bereits vorhandene Werk eines anderen wählt,

es durch Übertragung in seine eigene Empfindungssphäre neu belebt und mittels all der vielfältigen Ausdrucksmittel des Klavier- oder Orchesterklangs sinnlich veranschaulicht — ist das nicht ebenfalls Produktion, die durch Höhe des Ziels und Schwierigkeit der Aufgaben die Leistungen mancher sogenannter Schaffenden erheblich überragen kann? Wer wäre berechtigt, hier eine allgemeingültige Rangordnung festzustellen, den Ausübenden schlechthin unter den Schaffenden zu stellen, die Arbeitsgebiete beider scharf gegeneinander abzugrenzen? Nur unsere oberflächliche Art der Kunstbetrachtung, unser törichter Drang zu rubrizieren und katalogisieren, wo wir individualisieren sollten, kann solche theoretischen Unterscheidungen überhaupt ermöglichen. In der Wirklichkeit künstlerischen Lebens fließen Produktion und Reproduktion ineinander, sind sie untrennbar miteinander verbunden. Wir haben angeblich schaffende Künstler, die in Wirklichkeit nur reproduzieren, wir haben nachschaffende, deren Leistungen sich zur Höhe schöpferischer Offenbarungen steigern. Ihnen ist in erster Linie Liszt beizuzählen. Es war vielleicht das tragische Moment in seinem Leben, daß niemand, weder Freund noch Gegner, die eigentümliche Mischung von produktivem und reproduktivem Vermögen in Liszts Wesen begriff, daß ihn die Widersacher daher einfach als Virtuosen, die Anhänger in Überschätzung und Verkennung seiner eigentlichen Bedeutung als Schaffenden im Sinn der ganz Großen hinzustellen suchten. Beide Auffassungen sind einseitige Kundgebungen von Haß und Liebe, beide vermischen Richtiges mit Falschem. Der Stoff, den Liszt sich zur Gestaltung auserkor, stammte nicht aus erster Hand. Er hatte bereits den Durchgang durch eine andere Persönlichkeit erfahren und reizte Liszt erst in dieser Fassung. Die Art aber, wie Liszt den von anderen überkommenen Stoff in sich aufnahm, verarbeitete und neu erstehen ließ, war selbständige Schöpfertätig-

keit, sogar auf der untersten Stufe: der Tätigkeit als Virtuose.

Es ist für den, der Liszt nicht gehört hat, naturgemäß schwer, sich ein zutreffendes Bild von Liszts Spiel zu machen. Immerhin geben die Berichte der Zeitgenossen und die Klavierwerke Liszts einige Anhaltpunkte. Es darf als wahrscheinlich gelten, daß Liszts Spiel namentlich in der Glanzzeit seiner Virtuosenlaufbahn keineswegs jenes notengetreue, mit peinlicher Genauigkeit jede Vorschrift des Autors befolgende Musizieren war, das uns heut als Ideal der ausübenden Kunst gilt. Vielmehr scheint es, als ob Liszt erstaunlich willkürlich mit dem Urtext der Werke umgegangen sei und ihn vorwiegend als Unterlage für ein phänomenales Virtuosentum betrachtet habe. Es soll mit diesem Hinweis auf die paraphrasierende Art des Lisztschen Spiels in den vierziger Jahren keineswegs ein pedantischer Tadel ausgesprochen werden. Eher ist anzunehmen, daß diese freizügig gestaltende Art des Vortrags zunächst nötig war, um einem oberflächlichen Publikum die Aufnahme namentlich der Beethovenschen Klaviermusik zu ermöglichen. Später, nachdem die Werke bekannt und oft gehört waren, konnte an Stelle der sinnlichen Überredungskunst des Virtuosen eine schlichtere, sachlich getreuere Art der Wiedergabe treten. Für Liszt aber ist das erste, mehr der eigenen Klangphantasie als dem Buchstaben folgende Vortragssystem schon deswegen charakteristisch, weil es die Übertragung des Transskriptionsprinzipes auf das Spiel selbst darstellt. In dieser Lisztschen Willkür, soweit man sie vom orthodoxen Standpunkt aus als solche bezeichnen kann, ruht die überragende, schöpferische Bedeutung seines Virtuosentums. Was bei einer geringeren Begabung Mangel gewesen wäre, gab ihm seine Ausnahmestellung unter den Pianisten. Nicht die äußerliche Virtuosität, nicht die akrobatische Fertigkeit sicherten Liszt die Vorherrschaft. Thal-

berg verfügte über diese Vorzüge im gleichen Maß. Was Liszt über Thalberg obsiegen ließ, war nicht das pianistische, sondern das schöpferische Moment in seinem Spiel, die Fähigkeit, ein gegebenes Werk durch Übertragung in eine bisher unbekannte klangsinnliche Wirkungssphäre zu einem neuen umzustempeln. Dadurch gewann er das Publikum nicht nur für sich, sondern auch für das Werk. Wie viele haben die Schönheiten Schubertscher Werke erst aus den Lisztschen Klavierübertragungen kennen und lieben gelernt. Die Kulturarbeit, die hier geleistet worden ist, läßt sich kaum hoch genug bewerten. Aus dieser Gabe der Transskription, die man bei Liszt eigentlich besser als Trans-Substantiation bezeichnen könnte, erwächst auch das, was als Liszts Schaffen in engerem Sinn gilt.

Für den Virtuosen, der, aufgestachelt durch die faszinierende Erscheinung eines Paganini, in unablässigem Ringen seinem Instrument die letzten Wirkungsgeheimnisse abforderte, mußte bei dem engumgrenzten Ausdrucksvermögen des Klaviers einmal der Augenblick kommen, wo er die Klaviersprache als unzulänglich für die Wiedergabe seiner Ideen erkannte. Es mußte sich der Wunsch nach reicheren, feiner organisierten Sprachmitteln regen. Eine neue Gattung von Übertragungen bildete sich heran. Sie begnügte sich nicht mit der phantasieartigen Umgestaltung vorhandener Musikstücke. Sie griff in die Bereiche der Schwesterkünste über, wählte sich Themen aus der Dichtkunst, der Malerei und versuchte durch ihre Übertragung in musikalischen Ausdruck das schöpferische Moment, das in der bisherigen Transskription ruhte, noch zu steigern, ihm den Anschein der Selbständigkeit zu geben. Mit dieser Erhöhung des künstlerischen Ziels wächst auch das Bedürfnis nach Mannigfaltigkeit des klanglichen Ausdrucks. Die Lisztsche Virtuosität war aus dem Drang nach Bereicherung des Kla-

vierkolorits hervorgegangen. Nachdem alle Reize dieses Klavierkolorits entdeckt und charakteristisch verwendet waren, drängt es den Virtuosen, auch den orchestralen Ausdruck seinen Zwecken gefügig zu machen. Es ist kein Abschwenken von der Virtuosenlaufbahn, sondern ihre natürliche Fortsetzung, die Liszt zur Orchesterkomposition führt. Diese Metamorphose des Schaffenden findet ihre Ergänzung und Bestätigung an der Veränderung der Tätigkeit auch des ausübenden Künstlers: der Klaviervirtuose wandelt sich zum Dirigenten.

War diese einschneidende Veränderung auch durch eine langjährige Entwicklung vorbereitet, mußte sie Liszt selbst als notwendiges Ergebnis seiner bisherigen Laufbahn erscheinen — für die Zeitgenossen hatte sie etwas überraschendes. So ist es begreiflich, daß Leute, die nicht in die Seele des Künstlers blicken konnten, zunächst die inneren Gründe des auffälligen Umschwungs nicht recht zu würdigen wußten. Es muß indessen noch ein anderes Moment gewesen sein, das viele und keineswegs unbedeutende Musiker zur Abwendung von dem Komponisten Liszt veranlaßte. Mögen kleinliche persönliche Reibereien mit im Spiel gewesen sein — sicherlich waren sie nicht allein maßgebend. Das treibende innere Moment war das, zuerst von beiden Seiten vielleicht nur instinktiv empfundene Bewußtsein eines prinzipiellen Gegensatzes, der sich immer mehr verschärfte und schließlich zu dem tiefen Bruch zwischen Liszt, Wagner und ihren Anhängern auf der einen, Brahms, Joachim und ihren Gefolgsleuten auf der andern Seite führte. Theatralisch pathetische, auf sinnfällige dekorative Wirkungen berechnete und äußerlich bis zur Askese schmucklose, abstrahierende Kunst standen sich schroff gegenüber. Es ist ein Kontrast einander verneinender Temperamente und Anschauungsarten, wie er sich häufig findet und ähnlich etwa an Bach und Händel zum Ausdruck gekommen ist.

Selten aber hat er sich mit solcher Schärfe ausgeprägt wie in der Musik des 19. Jahrhunderts. Wenn unter den Musikern der ersten Gruppe gerade wieder Liszt es war, an dem die Eigenarten dieser Richtung am deutlichsten hervortraten, so muß hierfür wieder seine Nationalität, sein Naturell und seine Erziehung die Erklärung liefern.

Daß Liszt während der eindrucksfrischesten Jugendjahre und der frühen Manneszeit im Bann französischer Kultur stand, daß er die ersten großen inneren Kämpfe, die den Menschen entscheiden, unter der Flagge französischen Geisteslebens ausfocht und die Ideale seines Lebens zuerst in der Beleuchtung gallisch romanischer Denk- und Empfindungsart sah — das sind Tatsachen, deren Wichtigkeit für die Beurteilung der Persönlichkeit Liszts kaum hoch genug bewertet werden kann. Dieser Einfluß französischen Wesens mußte umso bestimmender und nachhaltiger wirken, als Liszt den fremden Einwirkungen keine eigene, auf nationaler Tradition ruhende Kultur entgegensetzen konnte. Als Ungar war er darauf angewiesen, bei fremden Nationen zu lernen, sofern er außerhalb der engeren Heimat etwas bedeuten wollte. So wurde er der Adoptivsohn der französischen Kultur und eignete sich die Grundelemente der französischen Bildung in dem Maß an, daß er sogar seine Sprache wechselte. Als Kind deutsch sprechender Eltern war er geboren und erzogen worden. Von seinem dreizehnten Jahr ab wurde die französische Sprache seine zweite Muttersprache, deren er sich bis an sein Lebensende mit Vorliebe bediente.

Sicherlich hätte damals, um 1830, keine andere Nation dem jungen Künstler eine ähnliche Fülle wertvoller Anregungen zugänglich machen können, wie sie ihm Paris bot. Es war die Zeit der romantischen Revolution, eine der fruchtbarsten Perioden in Frankreichs geistiger und künstlerischer Entwicklung. Dichter und Schriftsteller wie Chateaubriand, Lamartine, Lammenais, George Sand, Vik-

tor Hugo, Maler wie Delaroche, Delacroix, Musiker wie Chopin, David, Berlioz trafen zusammen, rangen um Anerkennung, nahmen lebhaft teil aneinander. Teils einer jungen, aufstrebenden Generation voll kühner, neuer Ideen angehörend, teils noch erfüllt von den großen Erlebnissen der Revolutionsepoche und des Kaisertums, kannten diese von eifrigem Interesse für alle Äußerungen geistigen Lebens erfüllten Menschen keine Einseitigkeit. Politiker, Dichter, Musiker, Journalisten, Maler — alle fühlten sich als Glieder einer einzigen großen Geistesaristokratie. Die Interessen verschmolzen miteinander, die Ideen griffen aus einem Ressort in das andere über. Ernste Kritik förderte die gegenseitige Teilnahme. Der Pariser Salon war die Stätte, auf der all diese verschiedenartig denkenden und schaffenden Begabungen zusammentrafen, sich aneinander maßen und durch unaufhörliche Reibung die Geister in Bewegung hielten.

In solcher Umgebung wuchs Liszt heran. Hier wurde der Grund zu der erstaunlichen Universalität seiner Künstlerschaft gelegt. Aus dem engen Kreis fachmusikalischer Interessen lenkte er den Blick auf alle Gebiete des sozialen, politischen, künstlerischen Lebens und von hier wieder zurück auf seine eigene Kunst. Alles Zünftlerische, was der Musikerkaste bisher anhaftete und sie ausschloß von der großen Gemeinschaft tätig strebender Geister durfte er abstreifen, um sich dafür als Glied einer allumfassenden Vereinigung denkender Künstler zu fühlen.

In der Weiterentwicklung der hier gewonnenen Eindrücke liegt die eigentliche Lebensmission des Künstlers Liszt. Seine späteren Wandlungen entspringen im Grunde genommen nur dem unabweisbaren Drang, die in der Pariser Jugendzeit empfangenen Ideen in möglichst erschöpfender, tiefgreifender Form zum Ausdruck zu bringen. So betrachtet, enthüllt sich der innere Zusammenhang aller scheinbar so verschiedenen Äußerungen seiner Künstler-

natur. Sie sind durchweg Nachwirkungen der Pariser Jugendeindrücke, deren Ideal die welt- und geisterbeherrschende Künstlerrepublik ist. Als ausübender Musiker im weitestgefaßten Sinn des Wortes: als Virtuose, Schriftsteller und Dirigent wird Liszt in der ersten Hälfte seines Lebens zum musikalischen Interpreten der großen künstlerischen Strömungen seiner Epoche. Dieses Streben nach Verkündigung aller bedeutenden Zeitideen durch Musik führt ihn immer höher hinan, veranlaßt ihn zur Festhaltung seiner eigentlich improvisatorisch empfundenen Übertragungen im Notenbild. Und auch hier vollzieht sich eine fortschreitende Entwicklung. Von den malerischen Vorwürfen der vorwiegend aus Reiseeindrücken geschöpften Klavierstücke schreitet er fort zu der musikalischen Darstellung dichterischer und philosophischer Erkenntnisse: in den sinfonischen Dichtungen bis hinauf zur Dante- und Faust-Sinfonie. Und an diese Verklärung poetischer Eindrücke schließt sich die Darstellung religiöser Themen in den Oratorien „Die heilige Elisabeth“ und „Christus“, in den Messen, Psalmen und den letzten geistlichen Chorwerken.

Das sind, in großen Zügen angedeutet, die Wandlungen in der schöpferischen Betätigung Liszts. Der Ausgangspunkt dieser Entwicklung, die Quintessenz des ganzen Lisztschen Lebens und Schaffens aber ist der Gedanke des freien Künstlertums von Gottes Gnaden. Das ist die Idee, in deren Dienst Liszt sein ganzes Dasein gestellt hatte und die er, wie keiner vor und nach ihm, zum Sieg geführt hat. Alles, was zur Verwirklichung dieser Idee erforderlich war, hatte ihm die Natur in reichstem Maße verliehen: die Gabe, die Mitmenschen durch den unwiderstehlichen Zauber einer ritterlich liebenswürdigen Persönlichkeit zu gewinnen und durch die sinnlich berauschenden Künste der Virtuosität sich vollends zu eigen zu machen. Dieser glücklichen Naturanlage gesellte sich

ein Charakter von unantastbarer Vornehmheit der Gesinnung, von rastlosem Drang zur Vervollkommnung. Die Virtuosität dieses Künstlers beschränkte sich nicht darauf, bereits vorgezeichnete Aufgaben mit staunenswerter Kunst nachbildend zu schaffen. Sie griff in das Bereich der Schwesterkünste über und übertrug das, was sie hier erschaute, mit grandioser Kühnheit in die musikalische Muttersprache. Sie gab durch die Art dieser Übertragungen den mitlebenden und nachgeborenen Talenten unzählige Anregungen, die bis heute noch nicht erschöpft sind.

Da Liszts Schaffensdrang stets von einer klaren, kritischen Urteilsgabe geleitet wurde, gelang es ihm fast immer, seinen Ideen eine Form zu geben, die, an sich kühn und neu, doch niemals — wie bei Berlioz — die Grenze des Grotesken, willkürlich Absonderlichen streifte. Zu dieser großen formalistischen Erfindungsgabe gesellte sich ein außergewöhnlich feiner harmonischer Spürsinn. Die Werke, in denen diese Vorzüge Liszts am einwandfreiesten zum Ausdruck kommen, sind seine geistlichen Kompositionen. Je mehr sich die historische Distanz Liszt gegenüber vergrößert, desto klarer erkennen wir seine kirchlich religiösen Werke als das Ziel, dem die vielen Strömungen, in die sich sein Wesen teilte, zuletzt gemeinsam zuflossen. Sehen wir ab von den beiden Gipfeln der Lisztschen Instrumentalmusik, der Dante- und der Faust-Sinfonie, die gleichfalls in transzendente Regionen hineinragen, so bleiben die geistlichen Werke: die Psalmen, die Messen, die „Legende von der heiligen Elisabeth“ und der „Christus“ als das eigentliche künstlerische Vermächtnis Franz Liszts. In ihnen findet nicht nur sein Künstlertum die schlackenfreieste Verklärung. In ihnen kommt auch der eigentümlichste Teil seines Menschentums; die tiefe, zweifelsfreie, zu visionärer Weihe sich steigernde Gläubigkeit zum reinsten Ausdruck. Und in dieser Überein-

stimmung höchstentwickelter menschlicher und künstlerischer Eigenheiten ruht, unbeschadet aller im einzelnen geübten und berechtigten Kritik, der bleibende Wert dieser Werke. Sie spiegeln eine Persönlichkeit auf der ihr erreichbaren äußersten Stufe der Selbstvollendung.

Überblickt man so den Entwicklungsgang Liszts als Mensch und als Künstler, so wird der Widerspruch der Meinungen über sein Schaffen wie seine Persönlichkeit leicht erklärlich. Das, was einen großen, und nicht den schlechtesten Teil der internationalen Künstlerschaft zu Liszt trieb, war, außer der starken erzieherischen Wirkung und der reichen Anregungskraft, die dieser Mann ausstrahlte, nicht zum mindesten der alle Widerstände überwindende Idealismus, der ihn erfüllte und sich von ihm auf jeden, der in seine Nähe gelangte, übertrug. Es war die Erkenntnis, daß hier, zum ersten und vielleicht einzigen Mal in der Musikgeschichte, ein Künstler seine ganze Persönlichkeit, die Summe all seiner produktiven Gaben für die Sache aller Künstler einsetzte. Die Schwungkraft der Gesinnungen und Empfindungen dieses Mannes riß viele zu einer Begeisterung für die ganze Persönlichkeit hin, die eine kritisch wägende Betrachtung unmöglich machte. Wie hier durch allzustarke Sympathien die Grenzen zwischen persönlicher und sachlicher Beurteilung verwischt wurden, so auf der andern Seite durch ungerechtfertigte Antipathien. Man bemühte sich nicht, Liszts Schaffen durch Aufspürung der Quellen, aus denen er schöpfte, durch objektives Studium seiner Persönlichkeit und der Voraussetzungen, aus denen sie sich entwickelt hatte, kennen zu lernen. Man begnügte sich mit einer unbegründeten Abwehr, die in ihrer unduldsamen Einseitigkeit wenig vorteilhaft von dem weitherzigen Interesse abstach, das Liszt auch Andersgläubigen entgegenbrachte. Und gerade ihm gegenüber war ein verständnisvolles Eingehen auf die Vorbedingungen seines

Schaffens erforderlich. Mehr als bei anderen ist bei Liszt die Kunst ein verklärtes Abbild des Lebens, mehr als bei anderen ruht im Geheimnis seines Lebens auch das Geheimnis seiner Kunst. Wie fremd ist Beethovens Außenwelt der Ideensphäre seiner Werke, wie mühsam ringen ein Berlioz, Schumann, Wagner nach dem Einklang zwischen realer und idealer Existenz, nach der Übereinstimmung von Dasein und Schaffen. Bei Liszt ist diese vollkommene Kongruenz stets vorhanden. Sie erklärt das Faszinierende seiner Persönlichkeit, die in jeder Lebensäußerung einen ebenso bedeutenden Menschen wie Künstler erkennen ließ. Wem der Künstler Liszt zusagte, den mußte auch der Mensch fesseln und wer diesen nicht liebte, dem fehlte auch das Mittel zum Verständnis des Künstlers. Beide waren eine unteilbare Einheit. Erst wenn man das Schaffen Liszts auffaßt als in Klang umgesetztes Leben und das Leben als sichtbar sich gestaltendes künstlerisches Schaffen, findet man den Ausgangspunkt für die rechte Würdigung des ganzen Liszt.

So gesehen, stellt sich das gesamte Lebenswerk Liszts, von den ersten Virtuosenstücken bis hinauf zu den religiösen Myssterien der Spätzeit als eine geist- und phantasievolle Umwandlung äußerer Eindrücke in klangliche Realitäten dar. Man könnte fast von einem tonpoetischen Journalismus sprechen, der sich seine Themen, entsprechend der Entwicklung des Menschen selbst, immer höher stellt. Liszt bedarf stets einer von außen kommenden Anregung, die seinen Geist in Bewegung setzt, ihm Richtung und Ziel weist. Die Natur, die Schwesterkünste der Musik und die Religion sind ihm Führerinnen. Alle Sinneseindrücke, die auf eine fein empfindsame Phantasie, auf einen Geist von wunderbarer Beweglichkeit zu wirken vermögen, bieten ihm Stoff zum Schaffen. Aber diesen Stoff selbst zu erfinden, ist er nicht imstande. Sein Schaffen ist im höchsten Sinn des Wortes

Kunst aus zweiter Hand. Er ist der große Übersetzer unter den Musikern, der alles, was ihm die Welt bietet, in seine künstlerische Muttersprache überträgt. In der Mannigfaltigkeit neuentdeckter sprachlicher Ausdruckselemente bewährt sich Liszts schöpferische Pfadfinderbegabung. Die eigentlichen Resultate seiner Arbeit aber bestehen — abgesehen von seiner religiösen Musik, die noch des eigentlichen Erfüllers harrt — nicht in dem, was er selbst geschaffen, sondern was andere aus seinen Werken gewonnen haben. Mag dieses Endresultat bei oberflächlicher Betrachtung gering scheinen — gerade für Liszt, dessen ganzes Leben ein Geben mit vollen Händen war, ist es vielleicht der schönste Erfolg, daß die Saat, die er einst ausgestreut, heute in fremden Gärten Früchte trägt.

VERDI

(1913)

Von Wagner kommen wir zu Verdi. Der Kalender der Zentenarfeiern befiehlt — wir gehorchen. Und da scheint es plötzlich, als ob eine versteckte Symbolik in dieser Folge der Kalenderdaten läge und als ob der Zufall wieder einmal zeigen wollte, daß es gar keinen Zufall gibt. Es ist, wie wenn wir aus dem Dom mit seinem Weihrauchduft, seinen mystischen Lichtquellen, seinen hochstrebenden Architekturen hinaustreten in einen schönen südlichen Sommertag. Weiche, lebenswarme Luft streichelt uns, und ein süß kräftiger Duft füllt uns mit hingebender Sinnlichkeit. Ein wunderbares, reines Naturbehagen quillt auf, Reflektionen und Theorien fallen von uns ab und wir blicken in eine schöne, klare, erfrischende Welt des Absichtslosen. Von der Höhe des Turmes aus war sie klein, gedrängt erschienen, Gewimmel des Alltags, über das wir uns erhaben dünkten. Jetzt meinen wir, den Quellen des Lebens wieder näher gekommen zu sein, und unsere vorherige Erhabenheit erscheint uns fast als törichte Überheblichkeit.

Wer ist dieser Verdi, und was wissen wir von ihm? Wir erstaunen und erschrecken beinah einer solchen Frage gegenüber. Wir denken an die 10180 Nummern von Oesterleins, nur bis zum Jahre 1883 reichenden Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek, an die Berge von Literatur, an all die Turniere in Papier und Druckerschwärze, deren Erinnerung die bloße Erwähnung des Namens Wagners heraufbeschwört. Was hat Verdi dagegen aufzuweisen? Ein paar abfällige, ein paar enthusiastische Kritiken, ein berühmt gewordenes „Bänkelsänger"-Verdikt, gegen das wir gar nicht protestieren wollen, sondern das wir als hohes Lob auffassen — das ist alles. Kaum, daß wir zwei dünne und anspruchslose

Biographien ausfindig machen können, von denen eine noch dazu nur aus dem Italienischen übersetzt ist. Und doch war dieser Mann einer der Gewaltigen im Reiche der Kunst und seiner Herrschaft ist noch keine Grenze gesetzt. Wie erklärt sich dieser Widerspruch? Seine Musik ist Klang und Rhythmus gewordenes Blut. Es fehlt der Stoff zu Auseinandersetzungen, es fehlt — das Metaphysische. Manche Zeiten und manche in Ernsthaftigkeit erstarrten Menschen empfinden das als einen Mangel, als Kennzeichen der Geringwertigkeit. Wir freuen uns dessen. Es liegt etwas Befreiendes, Stärkendes in dieser Kunst, die nichts Übersinnliches will und dafür alle Kraft und Schönheit des Sinnlichen zu höchster Jntensität des Bewußtseins steigert, die alle Lebensenergien in sich aufsaugt und sie mit schöpferischer Glut auf uns zurückstrahlt.

Betrachtet man den Kopf des Mannes, der uns eine solche Kunst geschenkt hat, so ist man betroffen über den Ausdruck einsam hoheitsvoller Größe, über die Vereinigung von tatkräftig herber Energie in den Zügen und verständnisvoller Güte in dem Auge, das nicht, wie bei Wagner, herausfordernd den Beschauer anblickt, sondern in durchdringender Hellsichtigkeit über ihn hinweg ein fernes, nur diesem Einen erkennbares Ziel zu fassen scheint. Man sieht: wenn dieser Mann auch mitten im Leben stand und scheinbar nichts anderes kannte und erstrebte, als die künstlerische Darstellung der dieses Leben beherrschenden triebhaften Gewalten, so tat er das nicht, weil er selbst ihnen untertan war, sondern vielleicht gerade, weil er sie mit dem Blick des Wissenden durchdrungen, sich von ihnen frei gemacht hatte. In der Tat ist das Gesamtschaffen Verdis, wenn man es im Zusammenhang überblickt, ein solches Werk der Selbstbefreiung des Menschen, des Künstlers, der ganzen Persönlichkeit, ein Triumph des nach Gestaltung ringenden schöpferi-

schen Willens über alle Hindernisse, die Zeit und Schicksal ihm in den Weg legten, und die, statt ihn einzuengen oder zu beirren, ihm zu Staffeln seiner Entwicklung, seines Ruhmes wurden. Weil es ihm gelang, diesen schöpferischen Willen zum alleinigen Herrn seines Daseins und Handelns zu machen, weil dieser Wille der Hammer war, mit dem der Mann aus seinem menschlichen Leiden und künstlerischen Gaben in rastloser Arbeit das Bild schuf, das ihm als Inbegriff der höchsten und reinsten Kunst galt, darum vielleicht haben wir über diesem nun vollendet vor uns stehenden Bildnis das Material fast vergessen, aus dem es geformt wurde: den Menschen Verdi und sein im engeren Sinn persönliches Verhältnis zu seiner Zeit.

Verdis äußerer Lebensgang zeigt das Bild einer anfangs langsam ansteigenden, dann unter plötzlichen Eingriffen fatalistischer Gewalten gewaltsam emporschnellenden Schicksalslinie, die vom 29. Lebensjahr des Künstlers ab in eine von schweren äußeren Stürmen freie, nur noch der inneren Entfaltung der Persönlichkeit Raum gebende Entwicklungsbahn einlenkt. Am 10. Oktober 1813 in der zur lombardischen Stadtgemeinde Busseto gehörenden Ortschaft Roncole als Sohn eines Krämers und Herbergenwirts geboren, gelang es ihm bald, vom Vater die Zustimmung zur Wahl des Musikerberufes zu erhalten. Gefördert von einem reichen, musikliebenden Kaufherrn in Busseto, seinem späteren Schwiegervater Antonio Barezzi, absolvierte er die ersten Studien, die ihn befähigten, schon als Elfjähriger das Organistenamt im Heimatort zu übernehmen und in den folgenden Jahren eine Reihe heut verschollener Kompositionen für ein in Barezzis Hause musizierendes Dilettantenorchester zu schreiben. Bis zum Jahre 1830 dauerte der Aufenthalt in Busseto, während dessen Verdi bei den dortigen musikalischen Autoritäten sich weiterzubilden suchte. Erst als die Entwicklungs-

möglichkeiten in Busseto erschöpft schienen, wurde der Besuch des Mailänder Konservatoriums in Aussicht genommen. Es ist bekannt, daß die damaligen Leiter dieses Konservatoriums Verdi zwar zur Prüfung zuließen, ihm aber die Aufnahme verweigerten. Die Abweisung wurde nicht begründet, und daher entspricht die oft wiederholte Erzählung, Verdi sei für unfähig erklärt worden, nicht den Tatsachen. Warum er zum Besuch des Konservatoriums nicht zugelassen wurde, ist niemals bekannt geworden. Er sah sich genötigt, in Mailand Privatunterricht bei dem Theaterkapellmeister Lavigna zu nehmen, bis er nach zwei Jahren als Organist an die Hauptkirche nach Busseto zurückgerufen wurde. Damit schien der Hafen erreicht, Verdis Laufbahn abgeschlossen zu sein. Er faßte, nach erfolgreicher Überwindung einer lokalen Opposition, bald festen Boden in Busseto, vermählte sich mit der Tochter seines Wohltäters Barezzi, war ein redlicher Orgelbeamter und komponierte Motetten, Vespern und Messen.

Aber daneben suchte er sich doch den Ausblick auf die Welt freizuhalten, und diese Welt war für ihn das Theater. In der friedlichen Stille des Heimes zu Busseto reiften zwei Opernpartituren heran, von denen eine den Weg in die Öffentlichkeit fand: die des Oberto, conte di S. Bonifazio. Sie wurde am 17. November 1839 in Mailand zum erstenmal aufgeführt, und ihr Erfolg verschaffte ihm den Auftrag zur Komposition von drei anderen Werken. Verdi wagte sich nach langem Zögern zuerst an das Libretto einer komischen Oper Un giorno di Regno. Stoff und Buch behagten ihm indessen nicht und als er, vom Impresario gedrängt, doch die Arbeit aufnehmen wollte, starben ihm innerhalb weniger Monate beide Kinder und die Frau. Doch der Unternehmer ließ nicht locker, und das Werk, ein ohnmächtiger Versuch des Künstlers, angesichts der Gräber seiner Lieben den Spaß-

macher zu spielen, erlebte am 4. September 1840 ein vollständiges Fiasko. Liegt hier der Keim zu jener weit über das Maß objektiver Charakterisierungsgabe hinausreichenden erschütternden Gestaltungskunst, die Verdi dereinst im „Rigoletto“ offenbaren sollte? Das Schicksal hatte ihn hart getroffen, ihm Ruhm und Glück zerstört. Lähmende Apathie überfiel ihn, er stand in der Krise seines Lebens. Aber die nämliche Hand, die ihn dahin geführt hatte, zeigte ihm den Weg zur Befreiung. Merelli, jener Impresario, zwang ihn zur weiteren Erfüllung des Opernvertrages. Das Resultat war „Nabucco“, die Oper, deren Erstaufführung am 9. Mai 1842 Verdis Ansehen in Italien für alle Zeiten feststellte. Sie brachte ihm nicht nur den Ruhm, sondern auch das Glück zurück, denn die Darstellerin der weiblichen Hauptrolle, Giuseppina Strepponi, wurde sieben Jahre nach jener denkwürdigen Aufführung Verdis zweite Gattin. Von jetzt ab floß sein äußeres Leben in ruhigen Bahnen. Es brachte dem emsig Schaffenden Erfolge und Mißerfolge, aber wie sein Genie und sein Können wuchs, zog auch sein Ruhm immer größere und machtvollere Kreise. Blieb seine Wirksamkeit in den ersten zehn Jahren nach dem „Nabucco“ noch auf Italien beschränkt, so eroberte er sich mit dem 1851—53 entstehenden Dreigestirn „Rigoletto“, „Troubadour“ und „Traviata“ auch das Ausland. Als am 5. Februar 1887 der „Othello“, am 9. Februar 1893 das letzte Werk des nun Achtzigjährigen: der „Falstaff“, an der Mailänder Scala zum erstenmal in Szene ging, war es die Welt, deren Aufmerksamkeit sich auf diese Ereignisse richtete. Und als Verdi, acht Jahre später, am 27. Januar 1901 die Augen für immer schloß, da empfand die ganze Menschheit das Scheiden eines Genius.

Fragen wir: worin liegt und woraus erklärt sich der Unterschied, den wir zwischen Verdi und seinen unmittel-

baren Vorgängern Rossini, Bellini, Donizetti machen? Wir können die generelle Verschiedenartigkeit der Bewertung, die uns als etwas eigentlich selbstverständliches gilt, nicht allein aus der näheren zeitlichen Verwandtschaft mit Verdi erklären, auch nicht daraus, daß er, wie oft und mit ziemlich unzureichender Begründung behauptet wird, in seinen letzten Werken namentlich uns Deutschen durch Anlehnung an Wagners Ideen vertrauter geworden sei. Gerade diese letzten Werke kämpfen auch bei uns noch recht schwer und meist erfolglos um ihre Bühnenexistenz. Zeitlich aber stehen uns die Jungitaliener näher als Verdi, sie haben auch in der Anlehnung an Wagner jenen kosmopolitischen Stil gefunden, den Verdi nicht hatte und nicht finden wollte. Seine Musik ist stets rein nationale Kunst, die allerdings zu höchsten kulturellen Steigerungen emporwächst und dadurch internationale Bedeutung erlangt. Das Geheimnis des Wirkungsunterschiedes zwischen ihm und seinen Vorgängern wie seinen Nachfolgern muß wohl in etwas anderem liegen: in dem Elementaren seiner Erscheinung, in der unbändig eruptiven Urwüchsigkeit, mit der er vor uns tritt und uns im ersten Augenblick fast den Atem benimmt. Dieser Verdi ist in der Tat eine Naturkraft. Was ihn von seinen Vorgängern unterscheidet, ist nicht so sehr die Genialität der Veranlagung — war doch Rossini ihm an Esprit und funkelnder Geschmeidigkeit der Eingebungen ebenso überlegen wie Bellini an Sensibilität und zarter Empfänglichkeit des Empfindens. Aber beide standen im Banne der Kultur ihrer Zeit, die dienstbar zu verfeinern sie als ihre Aufgabe ansahen. Donizettis reiche und vielseitige Begabung unterlag dem zerstörenden Einfluß einer verfallenden Kultur. Verdi aber war das erdgeborene Kind einer neuen Generation, primitiv und kulturlos im Anfang wie diese, mit ihr heranwachsend und neue originelle Ausdruckswerte kulturellen Bildungstriebes schaffend. Ein lombardischer Bauer, der

sich Heimat und Vaterland erst erkämpfen mußte. Was er mitbrachte, war ein ungebrochenes Temperament, ein Fühlen von reizbarster Intensität, das aus den Quellen innigsten menschlichen Miterlebens gespeist und ständig frisch erhalten wurde. So ergaben sich die Phasen seiner künstlerischen Entwicklung naturgemäß als unmittelbare Spiegelungen dessen, was um ihn herum vorging und in starknerviger Aufnahme- und Denktätigkeit von ihm als eigener Besitz verarbeitet wurde. In seiner Jugend und im frühen Mannesalter von der Not der italienischen Patrioten, von religiösen und politischen Parteikämpfen umtobt, mußte er auch als Künstler dem Widerhall dieser Stimmungen und Ereignisse Ausdruck geben. So entstanden seine ersten, von einer starken Welle religiöser und vaterländischer Gefühle durchfluteten und durch sie zum Erfolg getragenen Werke, in denen er Phantasie, Sehnsucht und Hoffnungsdrang seiner Hörer befeuerte und sie durch die Kunst zum Leben führte. Nicht um aktuell zu sein, nicht aus gemeiner Wirkungsbegierde, sondern weil in ihm als Künstler der eine, tiefste Trieb brannte: wahr zu sein. Dieses unbedingte Wahrheitsbedürfnis ist wohl das kennzeichnendste Merkmal der Erscheinung Verdis, das auch seine Entwicklung bestimmt. Es hat ihn in seiner Jugend angetrieben, seine Aufmerksamkeit Dingen zuzuwenden, die heute unserem Interessenkreis entschwunden sind. Aber es hat auch seinen Aufstieg herbeigeführt und schließlich durch die menschliche und künstlerische Vertiefung seines Wesens die internationale Bedeutung Verdis, seine Ausnahmestellung unter den Musikern seines Landes begründet. In diesem unbezähmbaren, rücksichtslosen Wahrheitstrieb wurzelt auch seine Stellung als Dramatiker. Es ist nichts Theatralisches, nichts Erkünsteltes, Gewolltes, Posiertes an Verdi. Wenn er für das Theater schrieb, so tat er es nicht, um Komödie spielen zu können, sondern weil er die Bühne ansah als

Stätte der Verkündung gefühlsmäßig erkannter Wahrheiten. Wie eine Ironie des Schicksals mutet es an, daß dieser Mann eine nationale Schule hervorrief, die an Stelle seines Wahrheitsevangeliums die Darstellung und Nachbildung der gemeinen Wirklichkeit setzte.

Daß Verdi sein künstlerisches Ziel nicht nur mit instinktmäßiger, sondern mit bewußter Sicherheit verfolgte, zeigt ein Blick auf seine Texte. Er nahm sie nicht wahllos, sondern prüfte streng auf Stoff wie auf Form, und wenn nicht alles seinen Wünschen entsprach, verwarf er, auch wenn ihm daraus ein Schaden erwuchs, wie beim „König Lear", wo er das von ihm bestellte Buch dem Librettisten mit 2000 Lire bezahlte, um es nach langen Beratungen mit dem Verfasser unkomponiert liegen zu lassen. Mit Vorliebe stützte er sich auf poetische Werke der Weltliteratur: Schiller, Hugo und Shakespeare waren seine einflußreichsten Anreger. Von ihnen ist Schiller in Verdis Schaffen mit nicht weniger als fünf Übertragungen: „Johanna d'Arc" (1845), „Räuber" (1847), „Luise Miller" (1849), „Simon Boccanegro", („Fiesko" 1857), „Don Carlos" (1867) vertreten, Victor Hugo mit „Ernani" (1844) und „Rigoletto" (1851), Shakespeare mit drei fertig gewordenen Opern „Macbeth" (1847), „Othello" (1887), „Falstaff" (1893) und dem „Lear"-Entwurf (1855). Der „Troubadour" geht auf ein spanisches Vorbild zurück, „Traviata" auf Dumas' „Kameliendame". Auch Byron und Voltaire werden als Muster genommen, so daß sich unter den annähernd dreißig Opern Verdis nur wenige finden, die als Opernlibretti erfunden und entworfen wurden. Diese Tatsache ist bezeichnend für Verdis inniges Verhältnis zum dargestellten Sujet: er setzte nicht Textbücher in Musik — er konnte nur schaffen, wo er sich zu begeistern vermochte. Die Begeisterung erwuchs nicht aus der Vorstellung theatralischer Wirkungen, sondern aus gefühlsmäßigen Impulsen, die er selbst tiefgehen-

den künstlerischen Eindrücken verdankte. Galt Verdis Teilnahme als Mensch und Künstler in der Jugend dem Volk, dem er angehörte und der nationalen Idee, die nach Gestaltung rang, so wendete sie sich in den Mannesjahren, in der Zeit der „Luise Miller“, des „Rigoletto“, des „Troubadour“, der „Traviata“ den Unterdrückten und Verfehmten der Gesellschaft zu und schwang sich zuletzt, in „Don Carlos“, „Aïda“, „Othello“ und „Falstaff“ zur stetig sich verfeinernden, durch die Tragödie zur Tragikomödie sich emporarbeitenden Darstellung allgemein menschlicher Gefühlsprobleme auf. Gemeinsam ist all diesen Texten, so wie Verdi sie erfaßte, das starke, ursprüngliche Lebensgefühl, die durchaus realistische Art der Auffassung und Darstellung durch den Musiker. Ein Wandel aber im Sinn einer aufsteigenden Entwicklung macht sich bemerkbar an der Wahl der Sujets. In dieser Beziehung ist die Bevorzugung Schillers und Hugos in der frühen und mittleren Zeit, die Wendung zu Shakespeare in späteren Jahren charakteristisch. Der Drang nach pathetischer Ausdrucksentladung schwindet immer mehr, die revolutionäre Tendenz verflüchtigt sich und weicht der plastischen Anschaulichkeit des Gestaltens. Die Leidenschaften wachsen aus der subjektiven Bedingtheit ins Allgemeingültige, und am Ende steigt die kristallklare, transparente Welt des „Falstaff“ vor uns auf. Die absolute Wahrheit tritt an die Stelle der relativen. Das Leben der Sinne hat sich in all seinen Metamorphosen entfaltet und vollendet. Die einstige elementare Naturkraft, deren phänomenaler Gewalt auch die physischen Hemmungenn des Greisenalters nichts anzuhaben vermochten, ist zur abgeklärten Erkenntnis gereift. Nur noch das religiöse Gefühl, das schon in früheren Jahren gelegentlich mit spontaner Kraft durchgebrochen war, klingt in den Pezzi sacri noch einmal hymnisch aus.

Was Verdi, dem Grundtrieb seiner Natur: dem Wahrheitsdrang folgend, als Künstler im allgemeinen wurde, das war er auch im engeren Sinne als Musiker: der große, vielleicht der größte Meister des musikalischen Realismus. Das Streben nach dieser Meisterschaft bestimmte die Entwicklung seines Ausdrucksvermögens, die wir gar zu gern auf den Einfluß Wagners zurückzuführen pflegen. Freilich ist es angesichts der anfangs meist nur ein, späterhin zwei Jahre betragenden Zeitdistanzen zwischen seinen Werken („Troubadour“ und „Traviata“ entstanden sogar fast gleichzeitig) auffällig, daß zwischen „Carlos“ und „Aïda“ vier, zwischen dieser und dem „Othello“ fünfzehn, und bis zum „Falstaff“ nochmals sechs Jahre verstreichen. Aber es wäre doch wohl ein kleinlicher und äußerlicher Erklärungsversuch, wollte man diese überraschend großen Abstände nur aus einer plötzlichen Bekanntschaft mit Wagners Werken rechtfertigen. Bei einer stets unter dem Druck der inneren Nötigung schaffenden Natur wie Verdi mögen ganz andere psychische Ursachen die langen Pausen verschuldet haben. Was wäre in den letzten Werken Verdis, das nicht, wenn auch nur in gelegentlichen Ansätzen, sich schon in seinen früheren Schöpfungen bemerkbar machte? Weit wichtiger für Verdi, als die Bekanntschaft mit Wagner, die ihn zweifellos angeregt aber keineswegs in eine schwere Krise gestürzt hat, wurde für ihn der Durchgang durch die große französische Oper. Darin gleicht er Wagner, der, wie Verdi, diesem Durchgang seinen Aufstieg verdankt, der, wie Verdi, sich das entwicklungsfähige Prinzip der dramatischen Anlage und die kunstvolle Technik der großen Oper aneignete, und der, wie Verdi, aus der Verschmelzung dieser Lehren mit seinem nationalen und persönlichen Besitztum sich den ihm eigenen Stil des musikalischen Bühnenwerkes schuf. In der Art aber, wie das geschah, zeigt sich gerade die Wesensverschiedenheit beider

Männer. Wagner idealisierte die große Oper, Verdi bildet sie realistisch weiter. Wenn Wagner zur Auflösung der stereotypen Opernformen gelangte, wenn er dem rezitativischen Ausdruck eine Bedeutung und selbständige Kraft gab, wie sie zuvor nicht bekannt war, so geschah dies zur Steigerung des dramatischen Pathos. Wenn Verdi dagegen das ariose Schema durch das dramatische Rezitativ zu überwinden trachtete, so tat er dies aus dem Bedürfnis nach realistischer Gestaltung der musikalisch dramatischen Sprache. So kann man sagen, daß beide, vom nämlichen Ausgangspunkt kommend, getrieben durch die Verschiedenheit ihres nationalen Temperamentes und ihrer individuellen Veranlagung, entgegengesetzte Wege einschlugen, um am Ziel wieder, scheinbar wenigstens, zusammenzutreffen.

Der stärkste Teil von Verdis natürlichem Mitteilungsvermögen ist, seiner elementaren Begabung gemäß, das eigentlich Elementare der Musik: der Rhythmus. Mag man noch so weit zurückblättern in Verdis Werken, bis dahin, wo die Formen noch ganz konventionell, die Harmonik leer, die Melodik flach ist: der Rhythmus ist stets von einer Lebensintensität, einer zuckenden Wärme, einer überquellenden Kraft, Mannigfaltigkeit und Originalität, die sofort den ganzen Menschen in der naturwüchsigen, oft fast brutalen Leidenschaftlichkeit seines Empfindens und in der trotzigen Eigenwilligkeit seines Charakters kennzeichnet. Aus dieser rhythmischen Urkraft gebiert sich die Melodik mit ihrem kühnen, fortreißenden Schwung, ihrer glutvollen Sinnlichkeit, ihrer zu fast plastischer Schärfe herausgemeißelten individuellen Physiognomie. Verdis Melodie ist nicht, wie die seiner Vorgänger, stilisierend gebändigte, sondern entfesselte Erregung, sie ist auch mit ihrer starken Benutzung lebhaft wechselnder dynamischer Register weit weniger linear als farbig empfunden. Darin liegt für sie die Gefahr, in der

Interpretation banal zu wirken — namentlich in Deutschland, wo man Werke wie „Troubadour“, „Rigoletto“ oder „Traviata“ meist dem Dirigierehrgeiz des zweiten oder dritten Kapellmeisters hinopfert. Aus dieser farbigen Melodie-Empfindung hat sich auch Verdis Harmonik und Orchesterbehandlung entwickelt, in steter Verfeinerung der koloristischen Wirkungen von primitivsten Anfängen fortschreitend zu den harmonischen und orchestralen Kostbarkeiten der Spätwerke. Auch hier, wo man oft auf Wagner als auf den unmittelbaren Anreger Verdis verweist, gilt ähnliches wie von Verdis Durchbildung der dramatischen Form. Einwirkungen mögen vorhanden gewesen sein — Verdi wäre kein Künstler gewesen, wenn er sich gegen fruchtbare Neuerungen, nur weil sie von anderen kamen, aus Eigendünkel gewehrt hätte. Aber wer seine Werke kennt, weiß, daß die Keime zu allem, was er in späteren Jahren geschaffen hat, bereits in der Frühzeit vorhanden waren und daß es der Hauptsache nach der eigene Reifeprozeß war, der ihn zur Höhe führte. Alle Fortschritte Verdis gehen letzten Endes zurück auf den, ihm allein eigenen Realismus seiner Kunst, und dieser war es auch, der ihm die einzig dastehende Fähigkeit der musikalischen Individualisierung, ohne Leitmotive und gedankliche Beihilfe des Orchesters, einzig durch die plastische Kraft des spontanen musikalischen Ausdrucks ermöglichte. Verdis Sologesänge streifen, sogar schon in der Frühzeit, alles Konzertmäßige ab. Man kann sie kaum auf das Konzertpodium verpflanzen. Sie sind, im wesentlich exklusiveren Sinne noch als Wagners Schöpfungen, ausschließlich aus dem Geist der dramatischen Situation empfangen, individuelle Charakteristiken von äußerster Prägnanz, von einer musikalischen Bildkraft, die an Schärfe der Zeichnung, Leuchtkraft des Kolorits und dämonisch zwingender Wahrheit des Ausdrucks kaum erreicht, geschweige überboten werden können. Die

Gipfel seiner Kunst aber sind die Ensembles, in denen, je nach der Zahl der Ausführenden, potenzierte Lebenskraft waltet. Denkt man an Stücke wie das Rigoletto-, das Carlos-, das Othello-Quartett, um nur drei große Etappen seines Weges zu nennen, so kann man gegenüber einer solchen Kunst der musikalischen Ausdrucksmannigfaltigkeit und dramatischen Konzentrationsgabe nur noch ein Vorbild nennen: Mozart.

Verdi ist menschlicher, irdischer. Er wurzelt in der Welt, die ihn geboren hat, er blickt wohl hinauf zu den Wolken, aber er sucht sie nicht zu durchdringen. Was er als Künstler gegeben hat, ist die Wahrheit, die man mit Herzen und Sinnen begreifen kann. Er mied alles, was darüber hinaus ging — nicht aus Unwissenheit, sondern weil er wußte, daß es ihm nicht anders bestimmt war. Auch darin zeigt sich seine Größe. Sie war die einer Persönlichkeit, die ihr ganzes Menschentum in lautere Kunst umgeschmiedet hat und deren Leben ein reines, rückhaltloses Geben ohne Gegenforderung über die Zeitlichkeit hinaus bedeutet. Darum ist ihm auch das zuteil geworden, was mancher andere vergebens erstrebt hat: die ungeheuchelte Liebe seines Volkes, das ihn als nationalen Genius verehrt.

RICHARD STRAUSS

ARIADNE AUF NAXOS

Uraufführung im Stuttgarter Hoftheater
am 25. Oktober 1912

Der Vorhang ist gefallen. Mit einer merkwürdigen Mischung von künstlerischem Entzücken und innerer Fremdheit verläßt man langsam das Theater. Man tritt hinaus, atmet die frische, herbstliche Abendluft, sieht durch den Park hindurch Lichter und Leben der Stadt — und der Zwiespalt der Empfindungen klärt sich allmählich. Das, was man eben genossen hat, war reinste Kunst an sich, feinstes Geistesspiel, höchste Unwirklichkeit — und hier draußen flutet und schafft das Leben. Es gibt keine Brücke, die von einem zum andern führt. Dieses Leben und diese Kunst verneinen einander. Eine Kluft tut sich hier auf, vor der man erschrecken müßte, reizte sie uns nicht, uns Flügel zu schaffen und das Traumland zu erforschen, das Künstlerphantasie, von spürendem Intellekt getrieben und geleitet, hier entdeckt hat.

Daß der Intellekt hier Anreger und Führer war, gibt dieser Kunst das ihre Wesensart bestimmende Zeichen. Man müßte sie klassisch nennen, benützte sie nicht eben die stilistischen Merkmale des Klassischen mit Bewußtheit als Dekor. So kann man in ihr nur die feinste Nachblüte einer tiefaufwühlenden produktiven Eruption sehen, das Erzeugnis einer Zeit, die nicht mehr romantisch sein will und doch nichts Eigenes dafür einsetzen kann. Der spekulative Trieb muß helfen, die Not wird zur Tugend, der Archaismus zum form- und inhaltbestimmenden Stilprinzip. Die Autoren dürfen dieses Experiment, dessen Hauptreiz eben darin besteht, daß es sich so ganz unverhüllt und bewußt als Experiment gibt, riskieren. Denn

was ihnen an eigentlich schöpferischer Kraft abgeht, das ersetzen sie durch ihre Kunst. Wohl selten ist es Künstlern gelungen, das, was sie erschauten, was sich in ihnen gestaltete und ans Licht drängte, so klar, so reif, so unerhört fertig und rund herauszustellen, jede äußerliche Verbindung zwischen Schöpfer und Werk aufzuheben. Man kann hier von einem Triumph des Willens zur Form sprechen. Alles Unbewußte schwindet, das Künstliche der Kunst ist Mittel und Ziel.

„Ariadne auf Naxos" ist in der Intention eine Oper alter Art. Aber ihr wird von vornherein jeder Schein von Ernsthaftigkeit genommen, indem sie als Spiel im Spiele erscheint. Der Bürger Jourdain läßt sie seinen Gästen vorführen, und in den Momenten, wo der Hörer über dem Pathos der Deklamation vielleicht das Unwirkliche des Spiels vergessen könnte, sorgen humoristische Intermezzi für die Wahrung des Komödientones. Aber die Autoren begnügen sich nicht mit dieser Andeutung ihrer artistischen Zwecke. Jourdain hat zwei Stücke zur Unterhaltung seiner Gäste bestellt: eine opera seria: „Ariadne auf Naxos" und eine opera buffa: „Zerbinetta und ihre vier Liebhaber". Es beliebt ihm, die Anordnung zu treffen, daß beide Stücke nicht nacheinander, sondern zugleich gespielt werden sollen. Die Darsteller lösen diese Aufgabe, indem die Buffo-Truppe improvisierend in die Handlung der Oper eingreift. Es ist ein symbolisches Spiel: Ariadne, die Verlassene, erwartet den Todesboten Hermes. Sie glaubt ihn in dem jugendlichen Bacchus zu erkennen. In der neuen Liebe zu ihm stirbt und aufersteht sie, in der Liebe zu ihr wird er erst zum schaffenden Gott. Daneben das gemeine Leben: Zerbinetta, die heiter sinnliche, die mit ihrem Harlekin auch die göttliche Wandlung durchlebt, aber auf weniger metaphysische Art als Ariadne. Man denkt zurück an zwei andere Liebespaare: Tamino und Pamina, Papageno und Papagena. Hier die unbe-

fangene, sinnliche Drastik des derben Volks- und Theatermannes Schikaneder, dort die kulturhistorisch aufgemachte, dabei aber doch fadenscheinige, ästhetisierende Symbolik Hofmannsthals. Sie würde trotz all ihrer Klugheit und feingespitzten Tendenzen auf der Bühne blaß und unlebendig wirken, stände ihr nicht die Musik von Strauß zur Seite.

Das Thema der erotischen Liebe in all ihren Metamorphosen ist das Grundthema des Straußschen, in naiver Sinnlichkeit wurzelnden, durch Temperament und Intellekt zu höchster Künstlerschaft gesteigerten Schaffens. Vom „Don Juan“ bis zur „Domestika“, von der „Feuersnot“ bis zum „Rosenkavalier“ laufen die Entwicklungslinien, und jetzt, in „Ariadne“, treffen sie zusammen. Hier war Gelegenheit, das Liebesthema, unbeschwert durch all die äußerlichen Hindernisse einer regelmäßig aufgebauten dramatischen Begebenheit, in unverhüllter Klarheit darzustellen. Hier war der Punkt, wo das rein menschliche Fühlen des Musikers einsetzen und es ihm ermöglichen konnte, nicht nur ein artistisches Spiel, sondern ein Kunstwerk zu schaffen.

Strauß bedient sich äußerlich der denkbar einfachsten Mittel. Im Orchester sitzen nicht mehr als 36 Musiker: sechs Geiger, vier Bratschisten, vier Violoncellisten, zwei Kontrabassisten. Das Holzquartett ist geteilt, zwei Hörner, eine Trompete, eine Posaune ergänzen die Bläsergruppe, Klavier, zwei amerikanische Harfen, Harmonium, Celesta und vier Schlagzeug-Spieler — das ist alles. Dieses Orchester ermöglicht Klangwirkungen von schmeichlerischer Schönheit und delikater Grazie, wie man sie in solcher Feinheit der Farbenverteilung und -mischung bis jetzt noch nicht kennen gelernt hat. Das Klavier gibt den lustigen alten Cembalaton, der uns so altväterisch heiter anmutet und an den wir uns jetzt allmählich auch wieder bei stilgerechten Aufführungen alter Werke gewöhnen.

Von besonderem Reiz ist der Wechsel von chorischer Verwendung und Gegenüberstellung der Gruppen und solistischer Behandlung der einzelnen Instrumente — beides archaistische Effekte, die hier zu neuer, originell sinnvoller Geltung kommen. Diese Orchesterpalette ist das Kunstvollste und zugleich Einfachste, was die koloristische Phantasie ersinnen konnte. Trotzdem sie unser Ohr durch Klangreminiszenzen täuscht, stellt sie sich in Wirklichkeit als das Erzeugnis höchster Meisterschaft in der Beherrschung der Mittel dar und gibt die Essenz all jener orchestralen Erfahrungen, über die der im Zenith des Könnens Stehende verfügt.

Nicht nur der Kolorist, auch der große Formenkünstler Strauß fand hier eine Aufgabe, an der er seine gestaltenden Fähigkeiten erproben konnte. Es galt, in noch höherem Maße als im „Rosenkavalier", im Nachbilden neu zu bilden, es galt, in der Parodie ernst, im Ernst heiter zu bleiben — es galt, jene Mitte zwischen naturalistischer Wahrheit und kunstvoll stilisierter Form des Ausdrucks zu finden, die Erlebnis und bewußte überlegene Erkenntnis des Erlebnisses zugleich bedeutet. Daß es Strauß gelungen ist, diese Mitte zu finden, macht sein neuestes Werk zum kunstvollsten Erzeugnis unserer Tage. Es fragt sich jetzt nur, wie es sinnlich theatralisch auf uns wirkt, und ob die Bühne, die so oft die feinste Kunst vernichtet, der „Ariadne" günstig ist oder nicht.

Man wird auf diese Frage weder unbedingt zustimmend noch verneinend antworten können. Sicher ist: ein reines Theaterstück, wie etwa die „Salome", ist die „Ariadne" nicht; dazu steckt vom Dichter her zuviel Ästhetenhaftes in ihr. Sicher aber hat andererseits der Musiker dem Werk soviel Blut und Eigenwärme verliehen, daß es sich dank dieser Eigenschaften seine Existenz auf der Bühne ertrotzen wird. Derb gefaßt könnte man sagen: das Vorhaben, die alte Oper zu kopieren, ist den

Autoren über ihre Absicht hinaus gelungen, indem die „Ariadne“ das Schicksal der meisten Opern teilt, einen schlechten Text und eine gute Musik zu haben.

Es gibt zwei scharf von einander getrennte Gruppen in dieser Musik: die erotisch pathetische, im seriösen Stil gehaltene und die humoristisch parodistische, dem Buffo-Stil entsprechende. Daß diese zweite Gruppe dem Meister des „Till Eulenspiegel“ und „Don Quixote“, der Feuersnot-Ensembles und des Ochs von Lerchenau nicht minder gelingen würde als die erste, war vorauszusehen. Man könnte sogar behaupten, daß sie sich dem Wesen des Ganzen noch besser anschmiegt als die seriösen Partien, und daß in ihr der Charakter des heiteren Spiels der Sinne am reinsten, ohne den leisesten Beiklang subjektiver Romantik, zum Ausdruck komme. Da ist als Hauptperson Zerbinetta, die Kolombine, die Koloraturprinzessin, in deren übermütigem E-dur-Rondo „Kommt der neue Gott gegangen“ Offenbachsche Freude an der Persiflage zur Erfindung einer neuen instrumentalen Gesangskoloratur führt, die das Lächerliche und zugleich das Kunstvolle dieser Ausdrucksmanier ins Extreme steigert. Die alte Opernszene mit ihrem feierlichen, dramatisch präludierenden Rezitativ, dem melodiösen Mittelsatz und dem abschließenden vokalen Brillantfeuerwerk lebt wieder auf in ihrer Szene „Großmächtigste Prinzessin“ — einem Stück, zu dessen Bewältigung die physischen Kräfte einer einzelnen Sängerin nicht mehr auszureichen scheinen. Neben Zerbinetta stehen die vier Liebhaber Harlekin, Scaramuccio, Truffaldin, Brighella, die in der Stuttgarter Aufführung leider zu kurz kamen, denn man hatte ihre Partien mit falscher Rücksichtnahme auf die Spieldauer um fast die Hälfte gekürzt. So fiel einer der Hauptschlager — mit Bezugnahme auf den stilistischen Charakter des Werkes darf man diese Bezeichnung ruhig anwenden — des Buffo-Ensembles: das in graziösestem Konversations-

ton gehaltene E-dur-Quintett „Eine Störrische zu trösten, laßt das peinliche Geschäft“ und es blieb nur das erste burleske Tanzquintett: „Die Dame gibt mit trübem Sinn sich allzusehr der Trauer hin“ — ein Prachtstück rustikalen, wie das erste ein Kabinettstück leichtbeschwingten, pikanten Humors. Vor diesen Ensembles wie vor allen Buffoszenen steht man mit dem Ausdruck reinster Bewunderung. Die Kunst der Stimmführung, des architektonischen Aufbaues ist groß und absolut, die parodistische Melodik erheiternd, die sprühende Lebendigkeit der Rhythmen läßt das Marionettenhafte der Komödie vergessen und spricht eine Sprache, die sich unmittelbar an Blut und Sinne der Hörer wendet.

Schwerer eingänglich für diese, erheblich schwieriger auch für den Komponisten, sind die seriösen Teile: im Anfang Ariadnes Klage, die Anrufung des Todesgottes, späterhin das Erscheinen des Bacchus und sein Duett mit Ariadne. Strauß hat zur Vermittlung zwischen diesen und den Buffoszenen noch eine dritte, gleichsam neutrale, den Chor vertretende Musikgruppe geschaffen: die dreistimmigen Ensembles von Najade, Dryade und Echo. Als Gruppe der Frauenstimmen bilden sie einen musikalisch wirksamen Gegensatz zum Buffo-Ensemble der Männer. Die Musik, die Strauß für diese seine „Rheintöchter“ geschrieben hat, ist kostbarste Miniaturarbeit. Diese Stimmen schweben und wiegen sich wie Schmetterlinge, sie fließen in melodisch wie harmonisch so kristallklaren Tonformen, daß das Physische des Gesanges aufgehoben zu sein scheint und nur ein akustisches Phänomen von Wohlklang und körperloser Leichtigkeit des Tones übrig bleibt — vorausgesetzt, daß es gelingt, die Intentionen des Tondichters zu verwirklichen.

Am ungleichmäßigsten wirken die im eigentlichen Sinne seriösen Partien. Ungleichmäßig nicht, wenn man sie untereinander vergleicht, sondern wenn man sie hinter-

einander in geschlossener Folge an sich vorüberziehen läßt. Diese Ungleichmäßigkeit der Wirkung erklärt sich aus der Gleichmäßigkeit der künstlerischen Konzeption. Strauß bedient sich, dem archaistischen Charakter des Werkes entsprechend, auch hier vorzugsweise des harmonisch geistvoll untermalten melodischen Ausdrucks in homophoner Fassung. Er hat jedem einzelnen der Stücke, namentlich der Todesanrufung und dem Schlußduett, wundervolle melodische Aperçus eingeflochten, prächtige Steigerungen entworfen, genial erschaute Momente klanglich festgehalten. Aber diese Einzelheiten, die in der ersten Hälfte des Werkes noch einheitlicher wirken als in der zweiten, können doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß der melodische Ausdruck bei Strauß nie bis zur letzten Tiefe dringt und darum, sobald er zum alleinigen Träger der künstlerischen Idee wird, nur für verhältnismäßig kurze Zeit höchsten Ansprüchen genügen kann. Und nun kommt auch in der „Ariadne" ein Moment, in dem das Stück aus dem Spielerischen ins Menschliche hineinstrebt — es ist der Augenblick höchsten Liebesentzückens des Bacchus und der Ariadne. Die Bühne verändert sich leise, die konventionellen Kulissen verschwinden, die Kronleuchter werden sacht in die Höhe gezogen, es gibt keine Staffage mehr. In eine berauschende Flut von Licht und Farbe getaucht, stehen die Liebenden, die Komödie weitet sich für einen Augenblick zum Weltbild, das Orchester entfaltet einen Glanz und eine feurige Energie des Klangs, die man bei dieser kleinen Besetzung kaum für möglich halten möchte. Und doch, trotz dieses hinreißenden Aufschwungs glaubt man plötzlich hier die Grenze des diesem Künstler erreichbaren Ausdrucks zu sehen. Es ist der Augenblick, in dem das Künstliche in der Idee des Ganzen sich verhängnisvoll bemerkbar macht und das objektive Entzücken über ein meisterhaft gelungenes Kunstwerk von dem subjektiven

Bedürfnis nach einer wirklichen, lebendigen, erfühlten, nicht nur erdachten Größe, nach Wucht und Tiefe des Ausdrucks zurückgedrängt, aufgehoben wird.

So steht das Werk heut vor uns, ein Wunder an Kunst und als solches verehrungswürdig, eine Quelle reinsten Vergnügens und Genusses, aber in der Bewußtheit seiner Reize doch unterhalb der Grenze bleibend, jenseits derer das Reich des für die Ewigkeit schaffenden Genius beginnt.

JOSEPHSLEGENDE

Uraufführung in der Pariser Großen Oper am 14. Mai 1914

Als Richard Wagners „Tannhäuser" auf Befehl Napoleons III. in Paris aufgeführt werden sollte, drohte das Projekt daran zu scheitern, daß dem Werk das vorschriftsmäßige Ballett im zweiten Akt fehlte. Erst Wagners Zugeständnis, die im Sängerkrieg unmöglich unterzubringende Tanzeinlage für den ersten Akt nachzukomponieren, ermöglichte die Ausführung des Planes. Bei Richard Strauß bedarf es nicht so zwingender Gründe. Er schreibt gleich das Ballett, auch ohne einer dazugehörigen Oper auf diese Weise den Weg ebnen zu wollen. Zwar versichern seine Freunde, das Stück sei gar kein Ballett, auch keine Pantomime, sondern etwas ganz Neues, vorläufig Namenloses und voller hochsymbolischer und äußerst mystisch allegorischer Intentionen. Man dürfe überhaupt ohne Vorbereitung gar nicht darüber zu reden wagen, ohne Gefahr zu laufen, tiefe Geheimnisse zu übersehen oder das grundsätzlich Neuartige des Werkes zu verkennen. Dieser wichtigtuerischen Geheimniskrämerei muß man zunächst entgegenhalten, daß das Straußsche Werk doch unzweifelhaft ein praktisches Bühnenstück sein

soll und als solches in erster Linie aus sich selbst, aus seiner Bühnenwirkung heraus aufgefaßt und erklärt werden muß. Genügt diese nicht, bleiben noch irgendwelche durch den sinnlichen Augenblickseindruck nicht ausreichend gelöste Fragen, — nun wohl, so mag man versuchen, durch erläuternde Klarlegung dem Verständnis nachzuhelfen. Dann muß es sich im Laufe der Zeit zeigen, ob die Ideen des Autors der Gegenwart so weit vorausgeeilt waren, daß sie von der im Konventionellen befangenen Mitwelt nicht sofort erfaßt werden konnten, oder ob er vielleicht seine Arbeit an eine im Entwurf verfehlte, lebensunfähige Idee gewendet hat. Literarischen Nachhilfeunterricht aber von vornherein als Bedingung für die richtige Würdigung eines Bühnenwerkes zu fordern, geht nicht an. Man müßte dann vermuten, es käme den Autoren mehr auf das an, was sie gewollt, als auf das, was sie tatsächlich geleistet haben, womit allerdings sie selbst schon ein Eingeständnis ihrer schöpferischen Schwäche gegeben hätten.

Vielleicht ist es ein solches oder ein ähnliches Gefühl, aus dem heraus die Verfasser der „Josephslegende“: Hugo v. Hofmannsthal und mehr noch Harry Graf Keßler ihrem Werke Vorreden mitgegeben haben, bei deren Lektüre man glauben könnte, der Leser sollte demnächst in die eleusinischen Mysterien eingeweiht werden. Zur Rechtfertigung der Stoffwahl sagt Hofmannsthal: „Die uralten Legendenstoffe sind in doppeltem Sinne unerschöpflich. Nach innen zu enthalten sie das menschlich Gleichbleibende in einer Verdichtung, die den Jahrtausenden widerstand und jedem neuen Geschlecht durch frische und unberührte Bruchflächen ergiebig wird, nach außen setzen sie die Phantasie der Welt unablässig in Bewegung, so dieser vom ägyptischen Joseph, an welchem nach so vielen Musikern, Malern und Dichtern auch Goethe nicht unberührt vorübergegangen ist.“ So

wird zunächst die Wahl des Stoffes und weiter der Einfall, ihn „in der Art der Cartons des Veronese zu behandeln und ihn so in ein noch freieres Gebiet der Phantasie hinüberzuspielen“, begründet — eine Begründung, deren es bei einem aus sich selbst überzeugenden Werke gar nicht bedurft hätte und die fast wie eine Entschuldigung anmutet. Und nun kommt Graf Keßler, der darlegt, daß der Inhalt dieses „Joseph“ der „Gegensatz und Kampf zweier Welten ist“: „Der Kontrast reicht vom Kostüm bis in das Innerste des durch Gebärden und Musik sich offenbarenden Seelenlebens der Figuren . . . Die eine Welt, die des Potiphar, ist prunkvoll, üppig, schwül, voll von seltsamen Düften und beschaffen wie ein tropischer Garten, aber ohne Geheimnis, in sich ausgeglichen, klassisch, hart, schwer, eine Welt, in der selbst noch die Luft mit Goldstaub geladen scheint.“ Die andere Welt ist die des Joseph. „Er ist anmutig, wild, herb, seine Gestalt ist kindlich und frisch, nichts in ihr darf süß oder weichlich wirken: sie schmeckt, wenn man sich so ausdrücken darf, wie ein nicht ganz reifer Apfel. Er ist in dem Alter, wo die Stimme umkippt, das ist seine eigentliche Note.“ In dieser Weise fließen mit ständig sich steigerndem Pathos die einführenden Worte über 26 Seiten fort, und man fragt sich am Schluß in höchster Spannung, wie denn die Autoren das Kunststück vollführt haben mögen, alle diese weittragenden kulturphilosophischen, psychologischen, religiösen und anderen Ideen in eine szenisch pantomimisch gedachte Form zu bringen.

Und da offenbart sich die Zwiespältigkeit, das mehr Ersonnene als Erfühlte dieser in einer Ästhetenretorte zurechtgebrauten Kunstgattung. Von all dem Hohen, Schönen, von all den Weltanschauungslehren, die im gedruckten Vorwort stehen, ist — man darf das wohl sagen — nichts in die Handlung übergegangen, oder doch nur so viel, wie nötig ist, um den Zuschauer beim Verfolgen

von an sich durchaus einfachen Bühnenvorgängen durch eine angestrebte, aber nicht zum Ausdruck gelangte tiefere Bedeutung in Verwirrung zu bringen. Das Bühnenbild entwickelt sich zunächst auf sehr primitive Weise: Ein Scheik läßt dem beim Gastmahl sitzenden Potiphar Schätze aller Art bringen, Sklavinnen vorführen, einen Boxerkampf zeigen. Zuletzt muß der junge, aus der Wüste entführte Hirte Joseph tanzen. Er erregt die Aufmerksamkeit von Potiphars Weib. Die Tafel wird aufgehoben. Joseph erhält eine Lagerstätt auf der Bühne zugewiesen und schläft hier ein. Wie das Textbuch sagt, träumt er von einem Engel, der schützend an sein Bett tritt. Als er wieder erwacht, steht Potiphars Weib vor ihm. Eingedenk des von Parsifal gegebenen Beispiels stößt er sie zurück. Diener eilen herbei. Auch Potiphar wird gerufen. Er will Joseph foltern lassen. Da erscheint ein „ganz in Gold gewappneter Erzengel“ und führt Joseph, vorbei an den geblendet Dastehenden, hinaus ins Freie, während Potiphars Weib sich erdrosselt.

Das ist alles, was der Zuschauer zu sehen bekommt, — eine Handlung also, die, abgesehen von kapriziösen, von Strauß zwar getreu mitkomponierten, aber in der Darstellung nicht veranschaulichten Einzelzügen, sich in bequem übersehbarer Form abrollt und eigentlich gar keines besonderen Kommentars bedürfte. Man könnte demnach die Vorreden auf sich beruhen lassen und sich mit dem Werk begnügen, wenn hier nicht doch manche Unklarheiten der Vorgänge im einzelnen störend auffielen und die tiefergehenden Absichten der Autoren andeuteten, ohne sie erkennen zu lassen.

Schon die Bedeutung von Josephs Tanz gibt zu raten. Sein Traum und die Erscheinung des Engels sind nicht minder ungenügend geklärte szenische Vorgänge. So greift man dann wieder zum Textbuch, um zu erfahren, was denn dies alles eigentlich bedeuten solle, und merkt

dabei, daß die Autoren leider Leute sind, die mancherlei schöne Absichten haben und uns an eine reichgedeckte Tafel laden, dann aber mit der Aufzählung der Gerichte entlassen, die sie uns bei besseren Vermögensverhältnissen hätten vorsetzen mögen.

Nun gab es allerdings eine Möglichkeit, alles das, was die Librettisten darstellen wollten, aber nicht konnten, wenigstens gefühlsmäßig zum Ausdruck zu bringen: durch die Musik. Hier aber stößt man auf die größte Merkwürdigkeit dieses Werkes. Richard Strauß hat es nämlich vorgezogen, der metaphysischen Gebrauchsanweisung seiner literarischen Anreger keine oder doch nur geringe Beachtung zu schenken und dafür zunächst auf seine Weise einzig im Anschluß an die sinnlich faßbaren Bühnenvorgänge nach eigenem Gefallen Musik zu machen. Ihn interessierten anscheinend die spekulativen Absichten seiner Mitarbeiter nur nebenher. Mehr mag es ihn gereizt haben, dem mimischen Talent der russischen Tänzer eine passende musikalische Unterlage zu geben. Denn daß es schade ist, solche einzigartigen künstlerischen Fähigkeiten immer wieder auf Arrangements rein instrumental gedachter Kompositionen angewiesen zu sehen (der diesmalige Abend wurde durch eine in der Idee nicht sehr glückliche Fokinsche Bearbeitung von Schumanns „Papillons" eröffnet), kann keinem Zweifel unterliegen. Manchem Freunde der russischen Tanzmusik mag schon mehr als einmal der Wunsch aufgestiegen sein, solche körperliche Ausdruckskunst im Verein mit der organisch dazu passenden Musik genießen zu können. Wie aber müßte diese Musik beschaffen sein? Im Châtelet zeigte sich in diesen Tagen die Schule der Loie Fuller mit Vorführungen, die an sich wie die Leistungen anderer dieser Schulen viel zu unbedeutend sind, um besondere Erwähnung zu verdienen, die aber doch eines brachten, was gerade im Hinblick auf die Josephslegende beachtenswert war: eine

kurze, nur wenige Minuten dauernde Tanzmusik, „Feu d'artifice" des an einigen Orten Deutschlands durch seine „Petruschka" zwar schon bekannten, aber bisher nur wenig gewürdigten Stravinsky. Er hat auch für die soeben eröffnete Pariser Saison des Russischen Balletts eine Novität geschrieben. „Feu d'artifice" ist sicherlich als Musikstück angesehen keine hochbedeutende Komposition. Trotzdem offenbart sich eines darin mit fast elementarer Gewalt: der angeborene Sinn Stravinskys für das, was man visuelle, gleichsam gegenständlich gewordene Musik nennen könnte, Musik, die nicht etwas illustriert oder ausmalt, sondern die hörbar gewordene Erscheinung ist. Wenn zu der erwähnten Musik Stravinskys auf der Bühne alle die zuckenden und schwärmenden Lichterscheinungen auftauchen und in phantastischer Form umherschwirren, so fühlt man: diese Musik und dieses Bühnenbild sind ein unlösbares Ganzes, eines aus dem anderen entstanden und innerlich mit ihm durch geheime Fäden verbunden.

Strauß fehlt der Sinn für diese Art Kunst. Seine Musik malt, sie charakterisiert, sie veranschaulicht. Wenn ein paar Windhunde über die Bühne springen, so gibt es schnelle Sechzehntelläufe. Rieselnder Goldstaub wird durch flatternde chromatische Triolen dargestellt. Die Boxer bekommen einen schleichend schwerfälligen, die Sklavinnen einen elegischen schwermütigen, der tanzende Joseph einen in den zartesten Klangregionen hüpfenden Rhythmus. Alles dies ist an sich recht hübsch, oder könnte doch recht hübsch sein, aber es trifft nicht das, worauf es hier eigentlich ankommt. Es ist keine eigene lebendige Gebärde in dieser Musik, sondern sie beschreibt nur die Bühnenvorgänge. Sie läuft nebenher und wird dabei nicht selten als lästig und gar zu redselig empfunden.

Daß Strauß in diesem Punkte versagt hat, daß er nicht eine tänzerisch erfühlte, sondern nur eine tanzbare Be-

gleitmusik geschrieben hat, darin liegt das schwerwiegende Urteil gegen das Werk. Nachträglich will es fast scheinen, als sei dieses Versagen unvermeidlich gewesen. Es gehört wohl eine andere psychische Kultur der Rasse dazu, um die Musik zu schreiben, welche die Russen brauchen und die ein Stravinsky schafft. Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Tanzsprache der Russen von uns übernommen, bei uns heimisch werden wird, weil sie trotz aller kunstvollen Geschlossenheit des Stils im wesentlichen das hoch entwickelte Erzeugnis einer Kulturstufe ist, auf der die Menschen noch am intensivsten in der Sprache des Körpers und der Glieder, nicht aber in der des abstrakten Gedankens empfinden. Unsere westeuropäischen Musiker haben die Naivetät verloren, um eine Musik schreiben zu können, die unter Verzichtleistung auf das Wort dem Ton den vollen Ausdruck der Körpergebärde gibt. Sie haben dafür andere Fähigkeiten gewonnen. Wie hoch steht der Strauß, der den Tanz des Zarathustra geschrieben hat, über dem Schöpfer der Josephslegende! Dort wurde der Ton zum Ausdruck einer Idee und dadurch gewann er Kraft und innere Gewalt, hier will er Sichtbares im Klanggebilde auffangen. Aber er kann es nur nachäffen. Und je deutlicher er es hervortreten läßt, um so blasser und fadenscheiniger wird die Musik. Als ihr Schöpfer sich von der Idee ab und der sinnlichen Erscheinungswelt zuwandte, beraubte er sich selbst der tiefsten inneren Quellen seiner Künstlerschaft und übrig bleibt eben nur ein Komponist, der pantomimisch gedachte Tanzmusik schreibt.

Daß sich in dieser Tanzmusik einige hübsche, namentlich klanglich reizvoll gemachte Episoden finden, bedarf gegenüber einem Musiker von der geübten Hand und dem spürfindigen Intellekt eines Strauß kaum der Erwähnung. Am besten geraten ist wohl die Szene des Joseph mit dem anmutigen Pastorale und dem anschließen-

den, geschickt gesteigerten Tanz, in den sich ein amüsantes Menuett der begleitenden Tänzerknaben einfügt. Im ganzen sind aber auch diese Episoden selten. Da, wo die Librettisten die symbolische Vertiefung des Ausdrucks wünschen, wo ein gesteigertes Seelenleben sich offenbaren sollte, versagt Straußens Erfindung. So im Gebet und im Traum des Joseph, in der Schlußapotheose mit der Erscheinung des Engels und vor allem in der lediglich mit Benutzung gangbarer Klischees dargestellten Verführungsszene. Hier, wo die stets anregungsbedürftige Natur Straußens von seinem poetischen Mitarbeiter im Stich gelassen wurde und aus Eigenem nichts zu finden wußte, tut sich eine Partitur von einer homophonen Dünne des Klanges, Mattheit der Ideen und Glanzlosigkeit des Kolorits auf, der gegenüber man irgendeinen Vergleich mit einem der vorangehenden Bühnenwerke unbedingt ablehnen muß. Selbst der Rhythmiker Strauß ist hier aus Mangel an innerem Antrieb erlahmt und manche Einfälle, die der Melodiker uns in dieser Legende auftischt, stammen aus Bezirken, die den transzendenten Regionen seiner Librettisten entgegengesetzt sind.

So ist es kein erhebender Eindruck, mit dem man von diesem Werke scheidet. Man fragt sich schließlich, ob ein solch rapides Nachlassen der schöpferischen Spannkraft, wie es sich hier offenbart, wirklich nur einen augenblicklichen Stillstand bedeutet, oder ob es etwa nicht Symptome einer tiefer wurzelnden inneren Ermüdung sind, die sich mit fast erschreckender Deutlichkeit zeigen. Wenn man auch erklärend sagen kann, daß Strauß hier gescheitert ist, weil er sich eine Aufgabe stellte, zu deren Bewältigung ihm eigentlich die inneren Vorbedingungen fehlten, wenn man auch weiter sagen kann, daß in erster Linie die prätentiöse Gedankenarmut der Mitarbeiter seinen Aufschwung verhindert hat, so bleibt doch ungeachtet aller dieser Erklärungsversuche ein Stachel zurück.

Sicher dürfte sein, daß die Josephslegende der Straußschen Künstlerphysiognomie keinen neuen Zug einfügt — keinen wenigstens, den man als Bereicherung ihres bisherigen Bildes bezeichnen könnte und weiter entwickelt sehen möchte.

EINE ALPENSINFONIE

Ein Feldpostbrief
(1915)

Es ist bald acht Uhr abends. Im Ofen brennt ein behagliches Feuerchen und um mich herum ist es angenehm ruhig. Nur gedämpft tönen die Klänge einer Regimentskapelle, die dem Brigadegeneral ein Ständchen bringt, und zuweilen rollen die Lastautos und Wagen der Proviant- und Munitionskolonnen draußen vorüber. Meine Gedanken machen eine weite Reise: heut ist der erste Aufführungsabend der „Alpensinfonie“ in Berlin. Wo ließ ich doch Fortunats Wunschhütlein? Wird es seine Kraft noch bewähren? Mir scheint, ja — ich glaube, ich bin schon auf dem Wege zur Philharmonie. Die Bernburger Straße ist noch genau so schmutzig wie sonst an feuchten Spätherbsttagen und am Übergang zur Köthener kämpft der bescheidene Fußgänger immer noch mit den andrändrängenden Fuhrwerken um sein armes Leben. An den überfüllten Garderoberäumen zieht es heut genau so grausam wie früher, der den Platz anweisende Saaldiener hat noch nichts von seiner erhabenen Unnahbarkeit und der Saal selbst ebensowenig von seiner unechten Eleganz eingebüßt. Das Orchesterpodium hat man diesmal etwas vorgeschoben — Strauß schreibt trotz des Krieges immer noch für große Besetzung, er läßt jetzt sogar streckenweis die einzelnen Holzbläserstimmen doppelt spielen. Schon füllt sich der Saal — mir scheint, man weiß hier

hier gar nicht, daß es seit einiger Zeit irgendwo in der Welt einen Zustand gibt, den man Krieg nennt. Ein paar Bekannte fehlen, einer ist da und dort gefallen, ein anderer schippt in Rußland — aber im ganzen ist es doch noch immer das alte Bild, die Lücken haben sich schon geschlossen. Strauß-Première! Das Wort ist nicht schön, aber bei Strauß gehört der französische Beiklang zur Sache. Ich fühle wieder jene eigentümliche Nervenspannung, die nicht so sehr Erwartung des Kommenden ist — denn über Erfolg oder Mißerfolg gibt es wenigstens heut abend kaum zu streiten — als das Ergebnis klug geheimtuender und dabei gleichzeitig mit diskreter Hilfe ergebener Freude plauderhafter Vorbereitungskunst, Der Stammbaum der Gerüchte über diese Sinfonie reicht, wie mir deucht, noch auf die Zeit vor der Entstehung der „Josephslegende" zurück. Wir haben es also vermutlich mit einem langsam gereiften Werk zu tun, das der musikalischen Kriegsliteratur völlig fern steht und eigentlich ein internationales Echo finden sollte. Das wird nun diesmal freilich fortfallen. Der lang erwartete und vor dem Krieg für das in Aussicht genommene diesjährige Tonkünstlerfest verheißene Moment wird zur Wirklichkeit in einer Zeit, die neuen Entwicklungsbahnen zustrebt, ohne bisher auch nur den Kompaß dafür gefunden zu haben, die nach einer neuen Kunst schreit, ohne zu ahnen, von wo und von wem sie kommen soll. In diese Zeit der geistigen Wirren, die tiefer greifen als die politischen, die alles Bestehende blindlings zu zerstören trachten, ohne bisher aufbauende Fähigkeiten nachgewiesen zu haben, in dieses Chaos der Kulturen hinein tönt das neue Werk von Richard Strauß. Wir horchen diesmal mit ganz anderer Aufmerksamkeit als sonst. Wir wollen nicht nur wissen, was diese Sinfonie in der Reihe der bisherigen Schöpfungen von Strauß bedeutet, wir fragen mit noch begierigerer Aufmerksamkeit, ob sie darüber hinaus uns Antwort

bringt oder doch Fingerzeige gibt zur Lösung von Problemen, die uns stärker noch bewegen als die Diskussion über das Wesen nur einer Sinfonie. Es ist uns angenehm zu denken, daß dieses Werk zum großen Teil der Zeit vor dem Kriege entstammt. So sind wir sicher, daß es von falscher Gesinnungsmacherei frei ist. Und wenn es Gesetze gibt, nach denen sich die Schicksale der Völker im voraus gestalten, so müssen diese Gesetze auch im Kunstwerk wirksam sein.

Acht Uhr. An der kleinen Treppe vom Künstlerzimmer zum Podium taucht die Gestalt des Komponisten auf. Ein gleichgültiger, wie abwesender Blick über das Publikum, das in der Begrüßung den Endbeifall schon vorweg zu nehmen scheint, eine ruhig prüfende Umschau über das Orchester. Ein leises Anklopfen. Alles lauscht. Nun ein leichtes Senken des Stockes: der erste Niederschlag.

Ich öffne die Partitur. Es klingt.

„Nacht". Dunkles Unisono B, in den Oberstimmen leise weiterklingend, während die tieferen Stimmen langsam die b-moll-Skala hinabsinken. Ein geheimnisschwerer harmonischer Nebel breitet sich aus: in vierfach geteiltem Streichorchester erklingen in langruhenden gedämpften Klängen alle sieben Töne der b-moll-Leiter gleichzeitig. Posaunen und Tuba intonieren pianissimo ein wuchtiges akkordisches Motiv: ist es das Gebirge, dessen Umrisse durch die Finsternis aufragen? Langsam beginnt Leben sich zu regen. Man denkt an den „Rheingold"-Beginn, der hier eine selbständig gestaltete Nachahmung gefunden hat. Die Stimmen wogen und schwellen, die dunkle Moll-Farbe wandelt sich in ein kräftiges B-dur, und mit plötzlich ausbrechender Kraft wird der Wolkenvorhang zerrissen: ein leuchtender Quartsextakkord A-dur verkündet den „Sonnenaufgang". In breitem, ab-

wärts gerichtetem melodischen Bogen ergießt sich das Licht, die Lebenskräfte zu sich emporziehend, steigernd und drängend bis zum spannenden Halt auf der Dominante B: der „Anstieg“ beginnt. Ein aus einfachen Dreiklangsintervallen plastisch geformtes Es-dur-Thema steigt mit heroischer Gebärde aus den Bässen empor, wird von den Violinen aufgenommen, von Holzbläsern und Hörnern durch einen singenden Nachsatz ergänzt und wie in zögerndem Sinnen nach unten abgebogen — um gleich darauf mit erneuter Energie heraufzudrängen und sich zu unaufhaltsam vorwärtstreibendem motivischen Leben zu entfalten. Die Szene spinnt sich weiter, von ferne erklingen Jagdhörner, und plötzlich, mit einer ruckartigen Schwenkung nach c-moll erfolgt der „Eintritt in den Wald“. Hörner und Posaunen intonieren eine breitströmende Melodie, es ist wie ein tiefes Atemholen im Walde, während die arpeggierenden Streicherharmonien das Wogen der Blätter spiegeln. Die Stimmungen wechseln jetzt häufiger, die Charaktere der verwendeten Tonarten c-moll, E-dur, As-dur, A- und Es-dur erscheinen scharf gegensätzlich ausgeprägt, bis eine singende As-dur-Umbildung des Anstieg-Themas ins Idyll, zur „Wanderung neben dem Bach“ hinüberleitet. Wie mahnend erklingt aus den Trompeten das Gebirgsmotiv, wir stehen „am Wasserfall“, in dessen instrumentales Glitzern und Sprühen hinein Klarinetten und Oboen eine liebliche D-dur-Erscheinung zaubern, der das Waldhorn eine romantisch träumerische Melodie nachsingt. Das idyllische D-dur tauscht sich in noch zarteres H-dur ein, der Anstieg führt jetzt „auf blumige Wiesen“, zu einem bestrickenden melodischen Aufschwung des nur durch einzelne Holzbläser untermalten Streichorchesters. Noch ist die Reihe der Episoden nicht abgeschlossen, von blumigen Wiesen geht es mit Rückwendung nach Es-dur auf die „Alm“, mit einer von Herdenglocken und instrumentalen „Duliöhs“ begleiteten $^{6}/_{8}$-Melodie. Nun

aber nach dieser letzten Vorbereitung mit kräftigem Entschlusse vor- und aufwärts, zunächst „durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen“, stetig drängend, die Hindernisse zwingend. Endlich grüßt den Wanderer wieder das Gebirgsmotiv, er steht „auf dem Gletscher“. Massives d-moll, durchzogen von einer dissonierenden, gleichsam erschauernden Umbildung des Anstieg-Gedankens, der aber bald weiter vorwärtsdrängt. „Gefahrvolle Augenblicke“ folgen, beklemmende Tremoli der Violinen, während das „Anstieg“-Motiv, jetzt nur Solostimmen zugeteilt, in immer neuen Ansätzen emporklimmt. Da — plötzliches F-dur-Fortissimo, nicht des vollen Orchesters, nur der Klarinetten, Trompeten, Hörner und tremolierenden oberen Streicher, dazu in den Posaunen von Quinte zu Tonika lapidar sich aufrichtend das Naturthema, das wir schon aus dem „Zarathustra“ kennen. Wir stehen „auf dem Gipfel“.

Das Höhengefühl löst nicht sofort ungehemmte Entzückung aus. Unter dem flimmernden Violintremolo erscheint ein leise bebendes Oboenmotiv, das wie in Beklemmung sich erst nach mehrfachem Ansetzen in die Höhe zu schwingen vermag. Dann aber bricht, Allegro maestoso, die Bewegung durch. In reinem, hellem C-dur steht das Gebirge. Der idyllische Wasserfallsgesang dehnt sich mit dem Anstiegsthema zum majestätischen Hymnus, das Sonnenmotiv überstrahlt beide, und in immer breiteren Tonfluten drängt das Höhenbewußtsein, als wollte es hinaus noch über das Erreichte, in unerkannte Bahnen. Da erscheint die „Vision“, das Naturthema wie ins Überweltliche nach Fis-dur erhöht. Der Höhenhymnus erklingt in cis-moll. Nur für einen Augenblick, dann leuchtet das Naturthema wieder in der C-Trompete hell auf, die Sinne sind frei. Die Versuchung zum Weg „ins Unbetretene, nicht zu Betretende“ ist überwunden. Hier ist der seelische Angelpunkt des Werkes. Das Gebirgs-

thema in seiner ursprünglichen Fassung, der Einleitung entsprechend, nur machtvoller instrumentiert, schließt diesen Teil wie düster drohend ab.

„Nebel steigen auf. Die Sonne verdüstert sich allmählich. Elegie. Stille vor dem Sturm. Gewitter und Sturm. Abstieg. Sonnenuntergang. Ausklang.“ Es sind die Überschriften des zweiten Teils und man braucht ihnen eigentlich nicht viel hinzuzufügen. Das Gedankenmaterial ist, bis auf die schwermütige, aber nicht besonders eindringliche Elegie-Melodie, fis-moll, bekannt, und wie Strauß es den Überschriften entsprechend sinfonisch verarbeitet, läßt sich leicht vorstellen. Es finden sich in dieser zweiten Hälfte des Werkes viele orchestral besonders reizvoll gestaltete solistische Episoden, namentlich in der „Stille vor dem Sturm“, und daß dieser Sturm selbst, bis auf die ersten und die letzten Regentropfen an sinnlicher Schilderungskunst nichts zu wünschen übrig läßt, wäre auch ohne die Verwendung von Orgel, Wind- und Donnermaschine zu glauben. Immerhin — das Vorbild des Pastorale-Sturmes ist trotz der Einflechtung der Wanderer-Themen und der reicheren motivischen Arbeit nicht zu verkennen. Und nach diesem mit schärfster Realistik gezeichneten Streit der Elemente bringt der Beschluß, vom „Sonnenuntergang“ bis zum „Ausklang“ noch einmal das schwelgerischste und üppigste melodische Leben, das Strauß nur irgend zu geben vermochte. Auch in gedanklicher Beziehung sind Züge von unmittelbar fesselnder Wirkung in reichem Maße eingewoben. Es sei nur auf einen, fast ergreifenden Moment hingewiesen: nach dem langen Es-dur des Ausklangs, unmittelbar vor Eintritt der „Nacht“, ein letztes, plötzliches, ganz zartes Aufglühen des Sonnenthemas auf dem Quartsextakkord von A-dur. Dann kommt die Nacht, die Schatten sinken wie in der Einleitung, noch einmal steigt in den Violinen ein wehmütiger Moll-Nachklang des Anstieg-Themas auf,

um unvollendet, wie seufzend, zur Tiefe zu sinken — und im geheimnisreichen b-moll-Schöpfungsnebel zerfließt das Bild.

Das Werk ist verklungen. Ich glaube enthusiastischen Beifall zu hören, und mir scheint, daß er echt ist. Die Sprache dieser Sinfonie ist von unmittelbarer, in die Breite wirkender Überredungskraft, die Themen, zum großen Teil aus rein akkordischem Material geformt, von sinnfälliger Plastik, auch im sinfonischen Gewebe ohne Schwierigkeit erkenn- und verfolgbar, der dichterisch formale Aufbau leicht zu überblicken und in natürlicher Entwicklung fortschreitend. Hinsichtlich der harmonischen Fassung werden keine Rätsel geboten, ein ganz klares, lotrechtes Tonartenbewußtsein mit Tonika und Dominante als Eckpfeilern wird fast durchweg festgehalten, und die im ersten Augenblick namentlich vom Papier aus verblüffende Einleitungs- und Ausklangs-Extravaganz: die siebenstufig tönende b-moll-Skala ist der Klangwirkung nach eigentlich nichts anderes als die geistreiche Übertragung eines uns längst vertrauten Klavier-Pedaleffekts auf das Orchester. Auch rhythmisch gibt Strauß sich sehr bescheiden, sowohl in der Struktur der Themen, die durchweg eine fast ärmliche gradschnittige Gliederung aufweisen, als auch vor allem in der Zusammensetzung des Ganzen, das beinah ausschließlich zwei- oder vierteilige Zeitmaße aufweist und dadurch die Gefahr einer ermüdenden Einförmigkeit der rhythmischen Bewegung heraufbeschwört. Wie Harmonik und Rhythmik, so ist auch die Melodik dieses Werkes aus dem Bestreben nach leicht eingänglicher, fast volksliedhafter Einfachheit geschaffen. Dieses Bestreben tritt so stark hervor und wird mit allen Steigerungsmitteln einer großen, reifen Vortragskunst so zur Geltung gebracht, daß ein berauschender Sinneseindruck auf den Hörer begreiflich wird. Was ich an dieser

Melodik, die mit ihrer fast grundsätzlichen Ausschaltung der Chromatik und strenger Hervorhebung der Diatonik manchmal zu Gustav Mahler hinüberzugrüßen scheint, vermisse, ist ein eigener, aus dem Charakter des Stoffes gewonnener Stil. Die Melodik des „Rosenkavaliers“ schuf diesen Stil aus der Durchtränkung eines archaistischen Stoffes mit neuzeitlichem, stark und innerlich quellendem lyrischen Empfinden, die „Ariadne“ behielt ihn bei, indem sie das, was im „Rosenkavalier“ lebendig und unmittelbar war, zwar des eigentlichen Lebensnerves beraubte und ins bewußt Spielerische übertrug, damit zugleich aber eine artistische Steigerung und Verfeinerung ermöglichte. Die Melodik der „Josephslegende“ und auch der „Alpensinfonie“ ist der Ausklang dieses Stils, der hier nicht mehr in einem naturgegebenen Verhältnis zum Stoff steht, aus ihm erwachsen ist, sondern umgekehrt als ein dank früher erprobter guter Wirkungen beibehaltenes Schema dem Stoff ohne organische Berechtigung aufgezwungen wird. Und unter dem Druck dieses Zwanges versimpelt der Stil, dem die Befruchtung aus dem Stoff fehlt. Mir ist, als höre ich Worte wie „Rückkehr zur Einfachheit“, „Melodie“, „Deutsche Kunst“! Ich kann dazu nur ungläubig den Kopf schütteln, denn ich sehe in der Melodik wie überhaupt in den stilistischen Kennzeichen dieser Sinfonie nirgends Keime, sondern überall nur deutliche Merkmale einer im einzelnen zwar immer noch reichen und fesselnden, aber ihrem Wesen nach doch unverkennbar niedersinkenden Abblüte.

Indessen, wenn dieser Stoff für Strauß keine stilbildende Kraft besaß, wie kam denn Strauß darauf, ihn zu wählen? Der „Rosenkavalier“ war in bezug auf Gegenstand und Inhalt die stärkste Bereicherung, die dem Musiker Strauß auf der Höhe seiner Laufbahn zuteil werden konnte. Die Mängel der Form legte man dem Librettisten zur Last. Die „Ariadne“ war ein Experiment, bei dem

der Musiker sich fast völlig in die Hand des Dichters gab und sich nur mit Mühe durch gewaltsame nachträgliche Ausdehnung des ihm zugewiesenen Spielraums trotz der Irrtümer Hofmannsthals zu behaupten vermochte. Die „Josephslegende“ schließlich war eine Spekulation und im Ergebnis für den Dichter wie für den Musiker ein völliger Fehlschlag. Jedesmal erhob sich die Klage, daß Strauß das Opfer seines Librettisten geworden sei, dessen Fehler sich von Werk zu Werk steigerten und schließlich den Musiker unrettbar lahm zu legen schienen. Und nun tritt er mit einem ganz eigenen Werke auf den Plan. Man atmet auf: hat er den Weg ins Freie wieder gefunden? Hat er das, was die bisherigen Texthelfer seiner Natur an fremden Bestandteilen beimischten, wieder von sich abgeschüttelt, um nun ganz er selbst zu sein? Oder war es ein Irrtum von uns, wenn wir das Störende an den vorangehenden Werken nur auf Hofmannsthal und Keßler schoben, während in Wahrheit auch hier schon Elemente Straußschen Wesens zutage traten, die nur wir nicht als ihm gehörig anerkennen wollten? Diese Sinfonie, in der er selbst Librettist ist, in der Stoff und Plan ausschließlich von ihm stammen, muß Auskunft darüber geben.

Das Thema, das Strauß sich gestellt hat, die Auseinandersetzung des Ich mit der Natur, ist eines der größten und tiefsten, die sich dem Künstler überhaupt und insbesondere dem Musiker bieten können. Jedes Erlebnis, das höchste und das zarteste, kann hier zum Ausdruck gelangen, und die geheimnisreichsten Kräfte der Tonsprache können zum Leben aufgerufen werden. Fast alle unsere Sinfoniker haben sich einmal dieses Thema gegeben, denn seine Bewältigung ist eine Forderung der persönlichen Entwicklung überhaupt und ein unerläßliches Bekenntnis. Beethoven sah die Natur im Bilde des Idylls, als Gegensatz zum heroischen Lebenskampf des Menschen, er sah sie aber trotzdem nicht etwa klein, sondern er sah das Größte

im Kleinsten, nur ruhend, nicht bewegt, und die Variationen seines Hirtenreigens spinnen sich fort in die Unendlichkeit. Liszt stand zwar in seiner Berg-Sinfonie zu sehr unter dem Einfluß Victor Hugos, als daß man von einem rein persönlichen Bekenntnis reden dürfte, immerhin hat hier die romantisch heroische Naturauffassung einen bedeutsamen Ausklang gefunden. Bei Mahler war es das religiös pantheistische Gefühl, das seiner dritten Sinfonie dichterischen Gehalt und formalen Aufbau gab: „Pan zieht ein", „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen", „Was mir die Tiere im Walde erzählen", „Was mir der Mensch erzählt", „Was mir die Engel erzählen", „Was mir die Liebe erzählt". Hier ist der Gedanke der persönlichen Auseinandersetzung am schärfsten ausgeprägt. Die Natur als Objekt tritt völlig zurück, nur noch was sie in all ihren Kundgebungen „erzählt", bewegt den Künstler. Mahler hat später in seiner wenig bekannten a-moll-Sinfonie, dem sprödesten seiner Werke, nochmals einen verwandten Gedanken zum Ausgangspunkt genommen, hier allerdings, ohne im Werk selbst zu einem gedanklich klar faßbaren Ergebnis zu gelangen.

Strauß ist das zeitgenössische Widerspiel zu Mahler. Können wir diesen, um an die tiefsinnige Unterscheidung Schillers anzuknüpfen, den sentimentalischen Musiker unserer Zeit nennen, so ist Strauß der naive Künstler, der die ihm zuteil werdenden Eindrücke spiegelt, ohne sie kritisch zu zergliedern. Er sieht die Natur in der äußerlich imposanten Offenbarung der Alpenwelt, und die Wanderung ist für ihn das Mittel, die Reihe der empfangenen Bilder vorüberziehen zu lassen. Künstlerisch zusammengefaßt werden sie durch die Vorstellung des An- und Abstiegs. Liegt nicht schon in dieser Art des dichterischen Aufbaues eine Gefahr? Den Anstieg mit seinen stets wechselnden, immer wieder neuartigen Eindrücken zu schildern, mag eine aussichtsreiche Aufgabe sein — wie

aber dann im „Abstieg“ die künstlerische Höhe halten, sie gar noch steigern? Es ist kein nur ästhetisches Bedenken, das hier vorgebracht wird — es gibt nur die Begründung des tatsächlichen Eindrucks, der von der „Vision“ ab rapide nachläßt und weder durch das „Gewitter“ noch durch die melodische Beredsamkeit des Ausklangs die volle Frische des ursprünglichen Interesses zurückgewinnt. Man mag das musikalisch auf die rhythmische Monotonie oder auf die geringe harmonische und melodische Wandlungsfähigkeit der Gedanken zurückführen. Der tiefere Grund, aus dem alle diese Einzelheiten sich erst als unvermeidliche Folge ergeben, liegt doch an der verhängnisvollen Zweiteilung des Aufbaus, zu der Strauß kommen mußte, sobald er das Thema überhaupt in dieser Art faßte — liegt also an Strauß als Librettisten, als dichterischem Gestalter, an seiner Auffassung des Naturgedankens überhaupt.

Was ist uns denn eigentlich diese Natur, die da an uns vorüberzieht, was gibt sie uns? Da sind Felsen in Musik, ein Sonnenaufgang, ein Wald, ein Wasserfall, ein Sturm und noch so manches andere. Gewiß, ich verkenne und unterschätze nicht die Kunst, mit der dies alles dargestellt und auch äußerlich zusammengefaßt ist, ich interessiere mich sogar lebhaft dafür, solange eben mein Interesse gefesselt wird. Aber ich finde doch, mit Natur im reinen, großen Sinne hat das gar nichts zu tun. Nicht weil hier das „Sentimentalische“ ausgeschaltet ist. Freilich gibt der naive Künstler nur die Spiegelung der Dinge, aber er gibt uns die Dinge nicht nur den optisch erkennbaren Umrissen nach, sondern mit allem seelischen Innen- und Zwischenleben, das ihnen eigen ist. Und eben dieses fehlt der „Alpensinfonie“. Es gibt einen Moment in ihr, wo es durchzubrechen sucht: die „Vision“ auf der Höhe, die schon vorhin als der seelische Angelpunkt des Werkes bezeichnet wurde. Hier leuchtet etwas

durch, das aus einer anderen Welt stammt. Ob Strauß aus diesem Gefühl heraus sein Naturbekenntnis hätte gestalten können? Getan hat er es nicht, und damit müssen wir uns bescheiden. Aber man kann jetzt verstehen, warum trotz der möglichen eigentlichen Größe des Vorwurfs kein Werk neuen, eigenen Stils entstanden ist, sonnur ein gutklingendes, wirkungsvolles, „abgeklärtes" Orchesterstück. Bei der „Josephslegende" durfte man die Maßstäbe für Gelegenheitswerke anlegen, wie sie schließlich unsere bedeutendsten Meister zuweilen geliefert haben. Die „Alpensinfonie" aber zeigt, daß Strauß jene Ballettmusik genau so ernst gemeint hatte, wie sein jetzt ganz aus Eigenem geschaffenes Werk. Ich glaube nicht, daß wir von dieser Kunst noch etwas zu hoffen haben, das über die Wirkung des unterhaltenden Spiels hinausreicht.

Es ist eine herrliche Sternennacht. Ich trete hinaus, die fernen, fremden Welten grüßen leise herunter. Große Kunst muß die Probe auf die Natur bestehen können. Ich kann mir das Pastorale-Idyll Beethovens auch unter dem sternenübersäten Himmel denken, ohne daß es an Lieblichkeit und Innigkeit verliert, und die D-dur-Melodie, in der Mahler ausspricht, was ihm die höchste Liebe erzählt, klingt in mir, als sei sie gerade aus dem Anblick der Unendlichkeit empfangen. Aber die Themen der „Alpensinfonie" halten nicht stand. Sie zerflattern und lösen sich auf in Dunst. Mir scheint die Symbolik des gedanklichen Aufbaues noch in einem anderen, weitergreifenden Sinne in Erfüllung zu gehen, als der Komponist sie meinte. Ein Abstieg — ein Ausklang.

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

Uraufführung im Wiener Operntheater am 10. Oktober 1919

Vor mehr als fünf Jahren, im Mai 1914, wurde in Paris die „Josephslegende“ von Richard Strauß aufgeführt. In der französischen Hauptstadt, in dem angstvoll behüteten Raum der Opéra mimten russische Tänzer das Werk des deutschen Musikers. Schwärmer hätten damals an die ausgleichende Internationalität, die völkerverständigende Kraft der Kunst glauben können. Wer nüchterner blickte, der sah, daß zu solcher Freude kein Anlaß vorlag — deswegen nicht, weil aus einer Kunst dieser Art niemals inneres Sich-finden, Annäherung der Geister, bestenfalls nur gemeinschaftliches Geschäftemachen hervorgehen konnte. Der Krieg hat jenes dürftige Werk vergessen gemacht, in Deutschland ist es nie bekannt geworden. Es kam dann die „Alpensinfonie“, die den Glauben an die innere Kraft des Straußschen Schaffens auch bei uns stark erschütterte, den vorwärtsstürmenden Fortschrittsmann als freimütigen Bekenner unterhaltsamen Artistentums zeigte. Man spürte den Bruch, man fühlte, daß hier nur das große, vielerfahrene Talent, nicht mehr der schöpferische Geist tätig war. Indessen dieses Talent blendete noch, es amüsierte und unterhielt, und so blieben die Meinungen geteilt. Nun kommt die „Frau ohne Schatten“. Die Meinungen werden nicht mehr geteilt sein — soweit sie wirklich Meinungen, keine Suggestionen oder Autosuggestionen sind. Es fehlt nicht nur der schöpferische Geist, es fehlt diesmal auch das Amüsement und die Unterhaltung. Dieses Werk leidet an dem gefährlichsten Gebrechen: es ist langweilig. Es raubt dem Zuschauer Lust und Kraft zum Widerspruch, es lullt ihn ein in Wohlklang und Melodie, betäubt ihn

mit Bildern und Theaterspuk — und dann erschlägt es ihn in drei Akten und elf Bildern.

Es liegt nah, die Verantwortung zunächst dem Textdichter aufzubürden. Die Verbindung mit Hugo v. Hofmannsthal wird seit langem von vielen Freunden Straußens als nicht glückbringend für den Komponisten angesehen. Es ist auch wirklich ein ungleiches Paar: der sensible Ästhet und Wortkünstler mit seiner etwas neurasthenischen Mystik, der Mann der intellektuellen Kultur ohne produktive Elementarkraft — ihm gegenüber Strauß, im Grunde seines Wesens Naturbursche, zu dessen hemdärmeliger Erscheinung das stark beizende literarische Parfüm Hofmannsthals gar nicht paßt und der eigentlich nichts anderes will, als unbesorgt drauflos komponieren können. Mißtraut er im Bewußtsein der geistigen Primitivität seines Musikertums der eigenen Geschmackssicherheit, hält er sich eben deswegen an den klugen, feministischen Literaten? Dieser Vernunftehe, eingegeben durch den für beide Naturen bestimmenden eklektischen Zug, danken wir eine produktive Tat: „Rosenkavalier". Aus Vergangenheitssehnsucht und feiner Stilkunst des Poeten, aus lyrischer Anschmiegsamkeit und formalistischer Gestaltungsgabe des Musikers erwuchs ein Werk, das, als Ganzes zwar vielfach brüchig und unorganisch, im einzelnen doch starke Reize birgt und unter den vielen stilistischen Experimenten unserer Zeit eines der bestgelungenen bleibt. Nun schien der Weg gefunden zu sein, den Librettist und Musiker zusammen weiter beschreiten konnten. Der Textdichter war zwar kein Gestalter und der Musiker war kein Dramatiker, beide aber waren formalistische Begabungen außergewöhnlicher Art. Beider Ideale lagen in der Vergangenheit, in der schöpferisch so starken Zeit der deutschen Klassik mit ihrem gemessenen Schönheitsbegriff, ihrer Bändigung triebhaften Schöpferwillens durch den ästhetischen Willen zur Form.

Auf neue Wege konnte man durch die Anlehnung an diese Art zwar nicht vorstoßen — aber wer wußte überhaupt von neuen Wegen? War es nicht sicherer und zweckmäßiger, gewandte und geschmackvolle Stil-Imitation zu treiben? Man blieb beim 18. Jahrhundert und griff mit der „Ariadne“ zunächst auf noch etwas ältere, vorklassische Muster zurück, mühte sich, aus den Elementen der opera seria und buffa ein neues künstliches Ganzes zu schaffen. Aber dieser Versuch, bei dem das Artistische zum bewußten Selbstzweck gemacht wurde, geriet nicht recht. Man tastete sich wieder zu Mozart zurück. Wenn es möglich gewesen war, die feine Rokokograzie, die liebenswürdige Lüsternheit, die in allen Färbungen schillernde Erotik des „Figaro“ zu kopieren — sollte man da nicht auch ähnliches mit der Märchensymbolik und Ethik der „Zauberflöte“ wagen können? Hat doch schon Goethe eine Fortsetzung der „Zauberflöte“ entworfen — warum sollte es nicht möglich sein, vom Standpunkt des 20. Jahrhunderts aus den Weg zurück zu suchen in dieses Kinderland? Gewiß — ein artistisches Experiment wäre es geblieben auch im Falle des Gelingens, gerade wie der „Rosenkavalier“. Die dramatische Kunst geht andere Wege, auch in der Oper, sie lebt nicht von Stilkünsteleien. Aber was hätte dies ausgemacht? Auch die Artistik hat ihre Werte, und so wenig wir sie zu den höchsten rechnen, so wenig wollen wir sie prüde verachten. Sie gehört zu uns, zu unserer Zeit. Der einzelne mag sie ablehnen, aus dem Gesamtbilde des Gegenwartslebens ist sie nicht hinwegzuleugnen. Auch sie hat ihre Qualitäten, und das Entscheidende liegt in der Frage, ob sie schlechte oder gute Artistik ist.

Der „Rosenkavalier“ war großenteils gute, die „Frau ohne Schatten“ ist großenteils schlechte Artistik.

Dies mag schroff klingen, aber in solchem Falle gibt

es keine Urteilskompromisse, gibt es kein einerseits — andererseits. Hier gibt es nur gelingen oder versagen. Und wenn bei mißglückten Werken prometheischer Naturen immer noch das Kunstwollen als mildernder Umstand in Rechnung gestellt werden kann, so bleibt den spekulativen Stilsuchern vom Schlage Hofmannsthal-Strauß gegenüber nichts als die kühle Feststellung des Fehlschlages. Sentimentalitäten sind hier nicht angebracht, um unserer selbst willen dürfen wir ihnen nicht nachgeben. Die Stellungnahme solchen Erscheinungen gegenüber bedeutet mehr als nur eine Entscheidung des Geschmacks. Sie bedeutet die Probe auf unser eigenes Menschentum.

Es wäre zu umständlich, auch zu schwierig, die Handlung in all ihren Einzelheiten zu erzählen oder gar zu erklären. Die Grundidee war ursprünglich einfach. Zwei Frauen beherrschen die Handlung: Kaiserin und Färbersfrau. Die Kaiserin, vom Kaiser dem Feenreich geraubt, will Mensch werden — will den Schatten, das Symbol der Fruchtbarkeit gewinnen, um dadurch den Kaiser vor der Strafe des Raubes: dem Versteinen zu bewahren. So strebt sie hinab zu den Menschen, erfährt das Leid, wird Dienerin. Die Färberin umgekehrt will das Menschliche, den Schatten, die Fruchtbarkeit von sich tun, um ganz sich selbst, den Gelüsten der Macht, dem Zauber des Augenblicks zu leben. Beider Wege werden durch die List der Amme der Kaiserin zusammengeführt, der Tauschhandel wird geschlossen. Doch im letzten Augenblick erkennen beide, Kaiserin und Färberin, das Verwerfliche ihres Tuns. Im Herzen der Färberin erwacht die bisher verborgene Liebe zu ihrem Manne — und die Kaiserin schaudert zurück vor dem Schatten, an dem Menschenblut und Menschenglück haftet. „Übermächte sind am Werk" — es folgt eine Prüfung beider nach dem Muster der Zauber-

flöten-Prüfung. Der Schluß bringt die Vereinigung zweier Paare: des Kaisers und der Kaiserin, deren Liebe nun durch die Erfahrungen des Leides gestärkt und vertieft ist, des Färbers und seines Weibes, deren triebhaftes Sein durch das Bewußtwerden der Persönlichkeit und durch die Freude des Schaffens höhere Werte gewonnen hat.

So etwa könnte man Idee und äußeren Hergang skizzieren, wenn man von unendlich vielem und kleinlichem Symbolismus und sonstigem verwirrenden Beiwerk absieht. Ein Grundfehler des Ganzen wird schon an dieser kurzen Inhaltsangabe erkenntlich: der Gegensatz zwischen der voraussetzungslosen Naivetät als Basis jeglichen Märchens und zwischen der raffiniert absichtsvollen Berechnung dieser Fabel. Nicht die dichterische Vision, sondern der spekulative Wille zur Symbolik ist hier die anregende Kraft gewesen. Darum gewinnen diese Figuren kein Leben, keine Gegenständlichkeit, darum bleibt das, was mit ihnen vorgeht, im menschlichen Sinne gleichgültig. Der Zuschauer faßt für das sinnliche Geschehen selbst nicht die mindeste Teilnahme, er fragt nur dauernd: was bedeutet das? Die elementare Voraussetzung bühnensinnlicher Wirkung: der gefühlsmäßige Kontakt zwischen Spiel und Zuschauer bleibt unterbunden. Man hat vielmehr den Eindruck, zu einem Rebusraten eingeladen zu sein. Und dieses Gefühl steigert sich, je mehr die Handlung äußerlich fortschreitet, je seltsamer und unbegreiflicher die Bühnengeschehnisse werden. Eindrucksvoll wirkt noch der erste Akt, der bis zum Abschluß des Tauschgeschäftes zwischen Kaiserin und Färberin und bis zum ersten Konfliktsausbruch im Färberhause führt. Hiermit aber ist die dramatische Ergiebigkeit der Fabel erschöpft. Was später folgt, ist künstliche Komplizierung, berechnet auf äußerliche Füllung zweier Akte. Ein unruhiger Szenenwechsel mit Bildern voll zwecklosen Ge-

schehens ermüdet den Zuschauer und untergräbt die Aufnahmefähigkeit.

Man sieht: es ist kein dramatischer, nicht einmal ein bühnenmäßig theatralischer Kern vorhanden. Die beiden Hauptpersonen, Kaiserin und Färberin, laufen nebeneinander her, ohne daß sich irgendein Spiel zwischen ihnen entwickelt. Es ist vielmehr so, daß die Aktivität der einen die andere sofort zum Stillstand bringt, sie automatisch ausschaltet. Eine ärmliche dramaturgische Technik, die zwei Hauptcharaktere aufstellt, beide aber nicht in unmittelbare dramatische Beziehungen zueinander zu setzen vermag, sondern abwechselnd einen um den andern vorschiebt, um nur den Anschein einer Handlung zu erwecken. Am besten angelegt ist die Färberin in ihrer Mischung von proletarischer Herbe, Leidenschaftlichkeit, Machtverlangen, ein Charakter von scharfem, besonderem Zuschnitt — bis zu dem Augenblick, wo sie vor der physischen Gewalt des Mannes zusammenbricht, um dann während des ganzen dritten Aktes ohne weitere Wandlung die plötzlich erlangte Demut und Ergebenheit zu beteuern. Hier verliert sich diese mit einer gewissen Kraft gesehene Figur plötzlich ins Nebellose, der Dichter vermag sie nicht weiter zu halten, sie zerfließt. An ihrer Stelle tritt nun die Kaiserin stärker hervor. Sie wirkt der Färberin gegenüber im ersten und zweiten Akt unbedeutend, dürftig sentimental. Der dritte Akt bringt ihr einen kurzen Aufschwung bei dem Verzicht auf die Opferung der Färberin. Doch die Erscheinung dieser Kaiserin ist bis dahin zu matt und farblos geblieben, um nun noch fesseln zu können. Was an Aktivität in ihr war, hat in den beiden Vorderakten die Amme an sich gerissen, ein dämonisch gemeintes Zwitterwesen, das aber mehr dumm als teuflisch wirkt und seltsamerweise immer das Gegenteil von dem tut, was von ihr gemäß ihrer Natur zu erwarten ist. Auch hext sie ein wenig, aber schlecht und

mit dauerndem Mißerfolg. Ursprünglich will sie die Kaiserin dem Geisterreich erhalten, dann führt gerade sie die Kaiserin zu den Menschen hinab und gewinnt durch Versprechungen die Färbersfrau. Später wird sie anscheinend selbst von den Ereignissen überrascht, offenbart eine Anhänglichkeit an die Kaiserin, die man ihrem boshaften Wesen nicht zutrauen möchte, wird aber von der sonst so zartgesinnten Kaiserin abgewiesen und schließlich zu den Menschen hinabgestoßen.

Dies sind die drei Frauentypen: widerspruchsvoll in sich, unabgeschlossen, mit Ausnahme der Färberin ohne individuellen Kontur und ohne dramatische Beziehungen zu einander. Noch kläglicher sind die Männer geraten, Barak, der Färber, und der Kaiser. Diesem fällt die interessante Aufgabe zu, während des Spieles zu Stein zu werden. Das ist kein Scherz, es ist seine dramatische Funktion. Er erscheint zu Beginn des Stückes, um mitzuteilen, daß er fortgeht, und er erscheint wieder am Schluß als Steinbild, das sich dann belebt. Um die Inhaltlosigder Rolle nicht allzu peinlich fühlbar zu machen, hat der Dichter dem Kaiser noch einen Monolog im zweiten Akt bewilligt, einen Monolog, der aber mit der Handlung in keinerlei Zusammenhang steht, für die dramatische Bedeutung der Figur also nicht in Betracht kommt. Ein wenig besser, zum mindesten äußerlich, repräsentiert sich Barak, der Färber. Gedacht als Vertreter menschlicher Güte und Einfachheit, bringt er einen angenehmen Kontrast, eine gewisse liebenswerte Wärme in das Puppenspiel all dieser papierenen Symbolismen. Seine plötzliche Aufwallung freilich, durch die er sich die Liebe seines Weibes gewinnt, glaubt man ihm nicht recht — sie tut auch ihm selbst sehr bald wieder leid, und der Verlauf des letzten Aktes zeigt ihn ebenso wie die Frau als rein passiven, jeglichen eigenen Impulses entbehrenden Charakter.

Es wäre billig gewesen, das Buch Hofmannsthals

wegen der inneren Unklarheit, der künstlichen Kompliziertheit, widerspruchsvollen Vieldeutigkeit und spekulativen Übersteigerung seiner Symbolik anzugreifen. Die Vorwürfe würden indessen nicht den wahren Grund des Versagens treffen. Das Wesentliche ist, daß Hofmannsthal ein als dramatisches Bühnenwerk lebensunfähiges Gebilde geschaffen hat. Man nehme nur den Bildwert des Symbols an sich: das äußerliche Zeichen des Handlungsumschwunges ist der Verlust des Schattens der Färbersfrau, der Gewinn des Schattens der Kaiserin. Beides läßt sich auf der Bühne nicht darstellen — das Sichtbare des entscheidenden Geschehens muß also dem Zuschauer erst von der Bühne her mitgeteilt werden, er selbst sitzt davor und sieht es nicht. Nur eine innerlichst bühnenfremde Phantasie konnte ein solches Motiv wählen. Wozu spielen wir Theater, wenn nicht aus Freude an der sinnlichen Wahrnehmung? Wenn aber der Zuschauer gerade das nicht sieht, worauf es ankommt — wie soll er da zu innerer Aktivität gelangen?

Man pflegte früher in ähnlichen Fällen zu sagen: schade für den Musiker, der ein dramatisch unergiebiges Buch vertont. Dieses Bedauern ist falsch und unberechtigt. Es bezeugt eine irrige Auffassung vom Wesen des musikdramatischen Kunstwerkes und Schaffens. Man komponiert ein Buch nicht aufs Geratewohl, es ist auch kein Zufall, wenn ein Musiker gerade diesen oder jenen Text für sich wählt. An solcher Auslese dokumentiert sich vielmehr die eigene Natur in ihren geheimsten Absichten. Die Wahl des Werkes einer fremden Persönlichkeit wird zur Selbstenthüllung. Verborgene Wünsche, aus dem eigenen Wesen allein heraus unerfüllbar, gelangen hier zur Aussprache und Verwirklichung. Der Text zwingt dem Musiker nichts Fremdes auf — er bringt ihm im Gegenteil die Ergänzung, nach der er verlangt, löst Kräfte, die bisher

gebunden waren. Die Verschiedenheiten zwischen Musiker und Librettist sind also nichts anderes als die Verschiedenheiten eines liebenden Paares, von denen jeder im andern das ihm Fehlende sucht und findet. So sucht und findet auch der Musiker sein Libretto — und so trägt er durch die Wahl die Mitveranwortung.

Es wäre daher irrig, wollte man das Mißlingen dieses Werkes Hofmannsthal allein zur Last legen. Irrig nicht nur, weil die Verbindung Strauß-Hofmannsthal schon so lange besteht, daß beide einander zur Genüge erprobt haben. Irrig vor allem deswegen, weil jeder, der die Entwicklung von Richard Strauß seit dem „Rosenkavalier" kritisch beobachtet, in der Musik der „Frau ohne Schatten" nur das finden wird, was die vorangehenden Werke erwarten ließen: das Werk eines der außerordentlichsten Talente, dem aber über das Talent hinaus das erlebnisfähige Menschentum, die Gabe der Wandlung fehlt, aus der erst das Kunstschaffen großen Stiles erwächst. Es ist gewiß nicht leicht, einer blendenden Erscheinung wie Strauß gegenüber so zu sprechen. Äußerlich gesehen ist er heut der Repräsentant der deutschen Musikerschaft im In- und Auslande. Es gibt keinen, der an Macht und Ansehen ihm annähernd zu vergleichen wäre, die größten deutschen Bühnen, die meisten deutschen Künstler stehen zu seiner Verfügung, ein beträchtlicher Teil der Presse zählt zu seiner bedingungslosen Anhängerschaft und dem Publikum genügt sein Name, um unbeschränkten Enthusiasmus zu wecken. Und abgesehen von diesen Tatsachen: hängen nicht unsere besten Hoffnungen und Erwartungen von einstmals, unsere Zukunftsträume aus früheren Jahren, die Begeisterung, der Aufschwung der eigenen Jugend an dem Namen Richard Strauß? War er es nicht, der unter all den epigonenhaften Begabungen der neunziger Jahre durch sein Temperament, seine draufgängerische Kühnheit, den berauschenden Schwung seines Wesens und

sein echtes Musikantentum uns Glauben und Zuversicht gab? Und dies alles soll ein Irrtum gewesen sein, eine Täuschung, die wir erst jetzt als solche erkennen?

Es war kein Irrtum und war keine Täuschung. Strauß ist der nämliche geblieben, der er einstmals war — nur wir sind anders geworden. Das Weltbild hat sich uns geändert, unsere Forderungen an die Menschen, unsere Vorstellungen über das Wesen der Kunst haben sich gewandelt. Es geht eine tiefe Sehnsucht nach einem neuen Glauben durch die Menschheit. Wir schauen aus nach einer Kunst, in der etwas von diesem neuen Glauben anklingt. Wir suchen nach neuen Maßstäben, nach neuen Wertbegriffen, nach einer prophetischen Kunst, die sie uns kündet. Und dieser Sehnsucht, diesem Suchen bietet sich nun die Musik von Richard Strauß — eine Musik, aus der uns nur das Gespenst einer leeren, abgelebten Vergangenheit erkennbar wird, eine Musik, aus der wir die abgebrauchten Formeln einer billigen Gefälligkeitsmelodik, einer künstlichen Temperamentserhitzung, einer gewaltsamen Steigerungsmanier, einer psychointellektuellen, illustrativen Kompositionstechnik heraushören. Es ist eine Musik, die nichts mehr in uns zu bewegen vermag, der wir nur noch staunend, nicht anteilnehmend folgen, die uns hier und da durch irgendwelche artistische Geschicklichkeiten fachliches Interesse abnötigt, darüber hinaus aber gleichgültig läßt, so daß es im Grunde nichts bedeutet, ob sie vorhanden ist oder nicht.

Woher stammt der Maßstab für solches Urteil? Nur aus dem subjektiven Gefühl? Ist nicht die Mehrzahl der Menschen begeistert? Ist nicht ein Mann wie Strauß Meister und Könner genug, um selbst zu sehen und zu wissen, was er vermag? Kann man ihm etwa den Vorwurf der Übereilung machen, wo er diese Partitur doch jahrelang zurückgehalten und dadurch selbst den Ernst der künstlerischen Absicht bewiesen hat?

Es ist schwer, eigentlich unmöglich, hier Beweis zu führen. Schlechte Musik im gewöhnlichen Sinne des Wortes kann ein Künstler vom Range eines Strauß nicht machen, die Spuren seiner Hand, der geschicktesten, die es in unserer Zeit gibt, werden stets unverkennbar sein. Aber man bilde sich doch nicht ein, daß in der Musik die Musik als sinnlich wahrnehmbarer Klang die Hauptsache sei. Alles Klangliche ist nur äußeres Symbol, akustische Erscheinung eines inneren geistigen Geschehens, aus ihm empfängt es die bewegende Kraft. Als Spohr, der ein sehr guter Musikant war, die Freudenmelodie von Beethovens Neunter wegen ihrer Banalität tadelte, hatte er vom Standpunkt des materialistischen Beurteilers aus recht, denn als Musik ist diese Melodie, wie sehr viele Melodien Beethovens, unbestreitbar banal. Ihr Wesentliches aber ist nicht die klangliche Erscheinung, sondern die geistige Kraft, die sich in ihr symbolisiert — und diese eben übersah Spohr. Es entspricht der geistigen Entwicklung, die unsere Kunst, insbesondere unsere Musik namentlich in den letzten Jahrzehnten genommen hat, daß uns allen, Schaffenden und Nacherlebenden, der Sinn für die symbolische Bedeutung der Klangwerte fast völlig abhanden gekommen ist, daß wir immer nur das Materialistische des Klangbildes erfassen, von ihm aus unsere Wertbegriffe bilden. Dies bezieht sich nicht nur auf die darstellenden klanglichen Mittel, die Kunst der Instrumentation und Orchesterbehandlung. Es bezieht sich auf die Grundelemente des musikalischen Ausdrucks überhaupt: Melodik, Harmonik, Rhythmik. Unsere ganze Art, musikalisch zu denken und zu empfinden, war jahrzehntelang nur auf die Heraushebung klanglicher, richtiger: klangmaterialistischer Werte gerichtet. Der Sinn für die symbolische Bedeutung alles Klanglichen, die Erkenntnis, daß erst aus dieser tiefsten Quelle der klanglichen Erscheinung innere Kraft und Fähigkeit fruchtbaren Weiterwirkens er-

wächst — dieser Sinn, diese Erkenntnis war verloren gegangen.

Richard Strauß ist der vollendete Vertreter dieser Art materialistischen Musikempfindens. Alles übrige: seine Einstellung zu den ästhetischen Fragen, zur Programmmusik, zur Oper ist Nebensache, ist erst Folge jener Grundeinstellung zur Auffassung vom Wesen der Musik. Darin war er das Kind seiner Zeit und ist es geblieben. Er teilte ihre Weltanschauung, er predigte und verbreitete sie durch sein Wirken und sein Schaffen. Sie hat es ihm gelohnt mit all den zeitlichen Erfolgen, die sie zu vergeben hat, mit Macht und weltlichen Ehren. Und man muß zugeben: er war dieses Erfolges würdig. Er war kein Blender und kein Charlatan, er war der Mann, der das konnte, was er wollte, der auch da noch imponiert, wo man ihm die Gefolgschaft weigert. Dieser Moment aber ist seit Jahren immer näher gerückt und er wird angesichts des neuesten Werkes unabwendbar. Denn die „Frau ohne Schatten“ bedeutet nicht das Versagen des Textdichters, sie bedeutet auch nicht das Versagen des Musikers. Strauß hat heut noch genau so viel Talent wie früher und er kann jetzt noch viel mehr als sonst. Die „Frau ohne Schatten“ aber bedeutet den Bankerott einer Weltanschauung. Hier scheiden sich die Geister und hier wird es zur Pflicht, ein eindeutiges Bekenntnis auszusprechen.

Strauß ist von Natur aus kein Dramatiker. Er ist eine Musiziernatur größten Ausmaßes, in geistiger Beziehung stets anregungsbedürftig, begierig jeden Anstoß von außen aufnehmend und dann frischweg weiter musizierend. Seine ursprüngliche Neigung führte ihn zur Instrumentalmusik, erst nach und nach, in ziemlich mühsamem Ringen, hat er sich die Bühne erobert. Unter seinen bisher acht Bühnenwerken: „Guntram“, „Feuersnot“, „Salome“, „Elektra“, „Rosenkavalier“, „Ariadne“,

„Josephslegende“ und nun „Frau ohne Schatten“ waren nur zwei starke Erfolge, „Salome“ und „Rosenkavalier“. Überblickt man diese Reihe, so fällt die Wahllosigkeit und innere Zusammenhanglosigkeit der Libretti auf. Ein einheitlicher dramatischer Wille ist nicht vorhanden, der Anreiz kommt nur durch die Buntheit und Lebendigkeit des Bühnenbildes, den starken, sinnlich emotionellen Reiz der Szene. Strauß möchte Musik machen — die Erscheinungen der Bühne geben ihm willkommene Impulse. Daß er dabei mit wahrhaft instinktiver Sicherheit die dramatischen Hauptmomente verfehlt, macht ihm nichts. Es gibt in der „Frau ohne Schatten“ zwei Augenblicke, in denen so etwas wie eine dramatische Zuspitzung eintritt, Momente, in denen bei richtiger künstlerischer Hervorhebung der Hörer den Atem anhalten müßte: die Szene am Schluß des zweiten Aktes, wo der Färber Barak bei plötzlich aufflammendem Feuer sieht, daß sein Weib wahr gesprochen und den Schatten verhandelt hat. Der andere Augenblick ist im dritten Akt: der Kaiserin fällt als Preis überstandener Prüfung der Schatten zu. Daß beide Momente der szenischen Undarstellbarkeit wegen als Bühnenwirkungen verfehlt sind, wurde schon erwähnt. Immerhin hätte hier die Musik einiges tun können, um den mangelnden visuellen Eindruck durch den akustisch gefühlsmäßigen zu ersetzen. Das Orchester hätte hier den Hörer erschüttern, ihm die ungeheure Bedeutung des Geschehnisses auch ohne optischen Nachweis erkenntlich machen müssen. Aber nichts dergleichen geschieht. Ein paar geringfügige, schnell aufflammende Klangballungen im zweiten, ein feines solistisches Spiel im dritten Akt — das ist alles. Im übrigen sinfonisiert das Orchester ruhig weiter.

Indessen — Dramatiker in diesem Sinne ist Strauß nie gewesen. Was uns trotzdem an Werken wie „Salome“, „Elektra“, „Rosenkavalier“ gefesselt hat, war die erstaunliche Kunst der Stilcharakteristik, der Einfühlung in eine

fremde, musikalisch bisher unerschlossene Ausdruckswelt. Klangbilder wie etwa der Anfang der „Salome“ waren etwas absolut Neues. Formale Gestaltungen wie der erste „Elektra“-Monolog bedeuten unbestreitbar eine erstaunliche Sammlung und Geschlossenheit der Kraft. Die sinnlich süße, wehmutsvoll versonnene Lyrik der Feldmarschallin im „Rosenkavalier“, das Fis-dur-Duett im zweiten, das Frauenterzett im dritten Akt sind Eingebungen, die über das Musikmachen hinausgehen und in denen eine stilschöpferische Kraft lebendig ist. Die Musik der „Frau ohne Schatten“ enthält nichts, was dem annähernd verglichen werden kann. Hier hat sich keine Verschmelzung von Dichter und Musiker vollzogen, aus der etwas innerlich Neues hätte erwachsen können. Der Stoff hat keinen Stil erzeugt, das Talent des Musikers ist zu keiner besonderen, aus der Eigenart gerade dieses Werkes neugewonnenen formalen Gestaltung gedrängt worden.

Man sieht freilich an Einzelheiten Bemühungen in dieser Richtung. Anscheinend hat Strauß, dem Märchencharakter entsprechend, in Ausdruck und Faktur die berühmte „volkstümliche Einfachheit“ angestrebt. Der Melodik des Werkes hat dieses Streben nicht gut getan. Sie ist durchaus von peinlicher Flachheit des Ausdrucks sowohl in der Linienführung, als auch in der Harmonisierung. Einzelheiten wie etwa Baraks breiter Des-dur-Gesang „Mir anvertraut“ oder gar das immerfort wiederkehrende Liebesthema des Kaisers grenzen an das Operettenhafte. Man kennt diese Art des „Schwunges“ durch weit ausgreifende akkordische Intervallschritte, durch langausgesponnene harmonische Steigerungen, durch hartnäckige Wiederholunng und dynamische Verstärkung gewisser rythmischer Grundformeln. All diese in der Idee sehr primitiven, in der Ausführung verblüffenden Wirkungsmittel der Straußschen Tonsprache, die Terzenmelodik, die Triolenwelle, bestimmte enharmonische Wen-

dungen begrüßt man als alte Bekannte. Man würde ihr Wiedererscheinen nicht übel vermerken, wenn die Art ihrer Verwendung über die Bedeutung der Wiederholung hinausginge, irgendeine dahinter verborgene, besondere künstlerische Willensformung erkennen ließe. Im Anfange, bei dem kurzen geheimnisvollen Gespräch zwischen der Amme und dem Boten glaubt man, daß aus dem lastenden Düster der Märchenstimmung eine solche neue musikalische Atmosphäre aufweht — aber mit dem Auftrittsgesang des Kaisers verfliegt diese Hoffnung. Man horcht noch einmal auf beim Beginn der Szene im Färberhaus, dem kurzen Ensemble der Barakbrüder, den ersten, spitzig herben Reden des Weibes. Aber auch hier flaut der Anlauf zur Charakteristik schnell ab. Es erscheint Barak der Färber, ein Großneffe des Besenbinders von Humperdincks Gnaden, nur um ein einiges sentimentaler, rührseliger in Gesinnung und Melodik. Damit ist das Niveau des Volksstückes gewonnen, und wird nun festgehalten bis zum liedhaften Wächtergesang, der den ersten Akt beschließt. Eine Ausnahme bildet die klanglich sehr fein geratene Verwandlungsmusik, durch die die Färberin betört wird — eine Art diminutivhafter Blumenmädchenszene in zauberhaft glitzerndem H-dur. Aber dies bleibt Episode. Im übrigen sieht und hört man einen ausgegorenen, abgeklärten, ausgereiften Strauß — und man fühlt, daß die Natur dieses Künstlers mit der Überwindung des Gärungsstoffes, mit der Preisgabe des Draufgängertums das Beste verloren hat, was in ihr war, und daß ihre Musik eben nur noch ein Klangspiel, ein Ohrenzauber ist.

Es kommen noch zwei lange Akte, aber sie bringen nichts anderes. Im Gegenteil, das Einerlei des künstlerischen Geschehens, die Inhaltlosigkeit der szenischen Vorgänge, das Zwecklose des häufigen Bilderwechsels legen sich lastend auf die Sinne und wecken die peinliche

Frage: wozu dies alles? Da ist eine Volksszene mit Gesang und Tanz, da steht der Kaiser vor dem Falknerhaus, da donnert und blitzt es, Schwerter fahren durch die Luft, unterirdische Tempel und Grotten tun sich auf, bengalische Flammen leuchten, magische Quellen springen empor, Stimmen Unsichtbarer ertönen — es gibt wohl keinen Effekt der alten Zauberoper, der hier nicht in Rechnung gestellt worden wäre. Aber alle diese Dinge werden nicht lebendig, sie spektakeln nur, gerade wie auch das Straußsche Orchester nur spektakelt. Dieses Orchester ist die vielleicht herbste Enttäuschung. Der Klavierauszug offenbart die gedankliche Dürftigkeit der Partitur, immerhin bleibt die Erwartung, daß das schmucklose Schwarzweiß des Klaviersatzes durch den Orchesterklang ungeahntes Leben gewinnen werde. Was wurde nicht von diesem Orchester gefabelt, das eine Kombination des Freskostiles der „Elektra" und des Kammerstiles der „Ariadne" sein sollte. Die böhmische Glasharmonika allein — die schließlich streikte — hat einzelne Enthusiasten zu besonderen Ergüssen veranlaßt. Sagen wir ruhig: auch die Orchesterbehandlung in diesem Werk entbehrt ebenso der eigenen Farbe wie die Musik des eigenen Stiles. Es gibt einzelne mächtige Entladungen, in denen es gewaltig rattert und pustet, und es gibt einzelne recht fein abgewogene solistische Effekte, wie etwa in dem Vorspiel zum Falknerhaus. Im ganzen aber steht das Erreichte in keinem Verhältnis zu den aufgewendeten Mitteln und auch die Art der Orchesterbehandlung wird in Zukunft andere Wege gehen, als Strauß sie hier, sich selbst übersteigernd, beschreitet.

Es ist eine Schlußrechnung, die wir aufmachen. Die Menge steht heut noch zu Strauß und wird ihn einstweilen weiter feiern. Für die Kunst ist er unfruchtbar geworden. Dies muß gesagt werden, denn wir müssen heraus aus dieser Art artistischer Produktionsmanier. Es handelt sich

dabei nicht etwa um das kleine egoistische Ziel, eine Richtung zu bekämpfen, um der anderen Platz zu schaffen. Es handelt sich darum, die innere Unfruchtbarkeit einer nur noch talentmäßig geübten Kunst erkennen zu lernen als Folge, als unvermeidliches Ergebnis der Weltanschauung, der sie entspringt. Hier wirken höhere Gesetze als nur die der einzelnen Persönlichkeit. Hier erfüllt sich das Schicksal einer Zeit. Diese Kunst ist bei lebendigem Leibe zu Stein erstarrt, wie der Kaiser im Märchen.

REGER

(1916)

Überblickt man nach dem Hinscheiden Max Regers sein Schaffen, um zu erkennen, ob der Tod hier, wie etwa bei Mahler, die Grenzlinie so gezogen hat, daß das innere Entwicklungsgesetz dieser Persönlichkeit sich plötzlich offenbart, Beginn, Aufstieg und Ende eines Künstlerdaseins als einander bedingend, einander erläuternd in einem tiefen Zusammenhang zeigend mit dem, was man äußeres Schicksal nennt — so ist der Eindruck Reger gegenüber ähnlich unbestimmt und schwankend, wie beim Ausgang vieler seiner Kompositionen: die Linie reißt ab, ohne zu Ende geführt worden zu sein, man sieht auch keine Gliederungen und Abstufungen, die Proportionen schaffen und irgendwann einmal zu einem wirklichen Schluß hinleiten könnten. Diese Musik, dieses Leben fließt unaufhörlich. Beide hätten viel früher aufhören können, beide viel länger fließen können, ohne daß sich das Bild, das sie uns gaben, geändert hätte. Der Musiker selbst gebietet Halt, wenn der musikalische Bewegungswille in ihm nachläßt. Vielleicht hätte auch der Bewegungswille dieses Lebens nachgelassen, dem sich kein anspornendes Schaffensziel mehr bot, das sich nur noch im stets enger werdenden Kreise drehte und den Zugang zu den befruchtenden Quellen des Daseins verloren hatte. Immerhin: es war ein starker Bewegungswille, einer, aus dem etwas Elementarisches sprach. Aber er fand nicht den Weg, der nach oben führt, er versank im Strudel seiner eigenen Kraft.

Es gab eine Zeit — sie mag jetzt annähernd zwanzig Jahre zurückliegen —, da glaubte man, in dieser damals jugendlichen Kraft das neue, einigende Genie der deutschen Instrumentalmusik zu spüren, den unmittelbaren Nachfolger eines Brahms, berufen, Verbindungen

herzustellen zwischen der Gegenwart und den Zeiten Beethovens und Bachs, die Spuren dieser Erscheinungen heute wieder aufzunehmen und, sie aus dem Geiste unserer Zeit erneuernd, das Gegengewicht auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik gegen das moderne Musikdrama und die programmatische Sinfonik zu bilden. Es gab viele, die von Reger solches hofften, und ihm selbst mögen solche Pläne nicht fremd gewesen sein. In der Schule Hugo Riemanns hatte er das zünftige Akademikertum abgestreift und eine neue Art der harmonischen Denk- und Vorstellungsart angenommen, ohne dabei den konstruktiven Wert der alten Formen zu mißachten, vielmehr in ihm gerade das anerkennend und festhaltend, was dem neueren Musiker fehlte: das Mittel zur Bindung und inneren Verknüpfung umfassender Ideengruppen, das Prinzip des in großen Linien gestalteten Aufbaues, das Schema der Architektur. An diesem Schema hielt Reger fest, ohne es indessen, wenigstens in der Zeit seines Aufstieges, anders zu nehmen denn als Schema, das nun auf eine ebenso ungewohnte wie eigentümliche Art innerlich neu belebt wurde. Auf viele wirkt diese Art, sowohl ihres persönlichen Charakters wie auch ihres starken intellektuellen Reizes wegen, innerlich aufreizend und dadurch fesselnd. Intellektuell war diese Musik, nicht im Sinne des literarischen Intellektualismus eines Richard Strauß, wohl aber intellektuell im Sinne der spekulativen Weiterbildung unseres harmonischen, melodischen und rhythmischen Empfindens.

Dieser spekulative Zug ist der Kunst Max Regers durchweg eigen. Er ist es auch, der Reger von vornherein auf eine andere Linie stellt als alle übrigen musikalischen Zeiterscheinungen, und der seiner Musik die großen produktiven Wirkungen versagt. Es gibt nicht ein einziges Werk von Reger, das in seiner Wirkung imstande wäre, über die augenblicklichen Eindrücke einzelner, an

sich oft groß empfundener Eingebungen hinaus dauernd festzuhalten, den Hörer, sei es durch Empfindungsentwicklung, sei es durch Stimmungsreize zu binden, sich mit der Überlegenheit der schöpferischen Kraft ihm als Ganzes aufzuzwingen. Und doch war eine starke musikalische Kraft in Reger lebendig, eine Kraft, die mit triebhafter Unersättlichkeit nach Betätigung drängte, die nach allen Seiten überströmte. Aber sie war nicht fähig, aus sich selbst ein Ziel zu gewinnen, das sie zu aufsteigender Entwicklung gebracht hätte. Diese merkwürdige Vereinigung von Schaffenskraft und Mangel an gestaltender Fähigkeit, von urwüchsiger, in einzelnen Augenblicken dämonisch ausbrechender Begabung und tastender Unsicherheit des Willens läßt sich nicht kurz mit der beliebten Formel von dem hohen technischen Können und der gering entwickelten Empfindung erklären, einer Formel, die zwar Reger gegenüber häufig angewendet wird, aber gerade hier besonders unangebracht ist. Nicht an Empfindung mangelte es Reger — seine Werke sind überreich daran und sein ganzes Musikertum ruhte auf dem steten Fluß der Empfindung. Woran es ihm gebrach, war die Kunst, diese Empfindung in klar stilisiertem Bilde zu fassen, ihr die Form zu finden, durch die sie erst zur Kunst wurde. Diese Fähigkeit des Formenbildens, die den Künstler macht, fehlte Reger, und so war er gezwungen, sich an die Formel zu halten, in deren spekulativer Durchbildung er ein Entwicklungsziel zu finden vermeinte.

In Wahrheit ist die Entwicklung, die uns Reger als Künstler gebracht, nicht Entwicklung im Sinne des Fortschreitens, sondern des Zerfalls. Alles das, was wir Reger an scheinbarer Erweiterung des musikalischen Ausdrucks zu danken haben: in erster Linie die bis zum völligen Zerfließen der Farben gesteigerte Beweglichkeit des harmonisch modulatorischen Elementes, ist spielerische, im Grunde nicht auf Verfeinerung, sondern auf Unklarheit

und Unsicherheit des Anschauens beruhende Auflösung gegebener, organisch gewachsener Formen in ihre Atome, eine Auflösung, die zwar durch die Art der intellektuell spekulativen Zerfaserung einen gewissen Stil gewinnt und auch einen Nervenreiz auszuüben vermag, der aber eine schöpferische Wirkung naturgemäß versagt bleiben muß. Vermochte dieses Atomisierende der Musik Regers auf harmonischem Gebiet noch durch spekulative Entdeckungen scheinbar Neues zu schaffen, so hatte es im rhythmischen Ausdruck eine bis zur molluskenhaften Verschwommenheit sich steigernde Verweichlichung zur Folge, während die Melodik ebenfalls in Splitter und Splitterchen von Ideen zerfasert wurde und zu selbständigem Leben überhaupt nicht gelangen konnte. Reger hat den Versuch gemacht, in den „Schlichten Weisen" wieder den Weg zur Bildung plastisch individueller Melodien zu finden, ohne mit diesem Versuch eine wirkliche innere Neubelebung seiner Schaffensweise gewinnen zu können.

Daß diese auf die Nachahmung alter Formen beschränkt bleiben mußte, ergab sich als notwendige Folge des stilistischen Auflösungsprinzips der Musik Regers. Nur die alten kräftigen Formen mit ihren starken Gliederungen und festen Umrissen konnten einer solchen Musik überhaupt die Möglichkeit geben, sich zu äußern, ohne dem Chaos zu verfallen. Es ist bezeichnend, daß Reger von allen überlieferten Formen keine mit größerem Erfolg angebaut hat, als die Variation und die Fuge. Beide waren die seiner Natur nächststehenden musikalischen Gestaltungsprinzipien, und in beiden hat er diese Natur am originellsten bewährt. Auch hier, in der Variation und in der Fuge mit ihrer steten Wiederkehr des gleichen Gedankens, ist es nicht die organische Entfaltung, Ausbreitung und Zusammenfassung, sondern die Zerlegung des Themas in seine einzelnen Motive, die Spaltung wieder dieser Motive, ihre chromatische und rhythmische Zerrei-

bung, in der er sich als Meister der Auflösung des musikalischen Ausdrucks in ein zerfließendes, nur durch das beibehaltene äußere Formgerüst noch in gewissen allgemeinen Umrissen zusammengehaltenes Nebelbild der Empfindungen erweist. Die psychisch notwendige Ergänzung zu dieser Auflösungstendenz bildet dann eine robuste, in ihrer Gegensätzlichkeit fast körperlich anmutende unvermittelte Kräftezusammenfassung, die der Sehnsucht zur Monumentalität entspringt, ohne diese Monumentalität anders erreichen zu können als durch athletische Häufung äußerer Gewaltmittel.

Mit Ausnahme der Oper, die seiner Persönlichkeit keinen inneren Anknüpfungspunkt bot, hat sich Reger auf fast allen musikalischen Formgebieten schöpferisch betätigt, stets mit einer Ausgiebigkeit der Feder, die vielfach Mißtrauen hervorgerufen hat hinsichtlich der inneren Notwendigkeit seines Schaffens. Solches Mißtrauen mag nicht ganz unberechtigt sein gegenüber manchen Werken der späteren Zeit, in der Regers Schaffen sich stärker der Tagesmode näherte, vielfach von ihr Anregungen, namentlich literarisch poetisierender Art aufnahm, die seinem ursprünglichen Wesen fremd war, auch zweifellos einen industriellen Beigeschmack bekam. Die Schnelligkeit, Leichtigkeit und Menge der Produktion Regers aber ist nicht allein aus solchen Ursachen zu erklären. Sie wurzelt der Hauptsache nach in seiner Musikernatur, die so stark mit Klangempfinden durchtränkt war, daß sich ihr alles Äußere in Klangvorstellungen umsetzte. Er war eine solche reine Musikernatur, der die Welt im Grunde nicht viel zu geben hatte. Darum werden für uns die reinsten und wertvollsten Erzeugnisse der Kunst Regers die Werke seiner frühen und mittleren Zeit bleiben, in denen seine Persönlichkeit sich noch ungehemmt von äußeren Zuflüssen aussprach. Obenan stehen hier seine Orgel- und manche anderen Kirchenkompositionen, ihnen nah verwandt sind

die Kammermusik- und Klavierwerke, während die später entstandenen Kompositionen für Orchester nur mit starken Einschränkungen Geltung behalten — die Variationen über ein Thema von Hiller sind hier an erster Stelle zu nennen — und von den großen Werken für Chor und Orchester wohl nur der in seiner Art gewaltige 100. Psalm den Komponisten längere Zeit überleben dürfte.

Aus diesen Werken ergibt sich das Gesamtbild eines Musikers, der, von starkem schöpferischen Triebe und einer alle Erscheinungen der Außenwelt mühelos durchdringenden Musikempfindung beseelt, dem musikliterarischen Treiben unserer Zeit innerlich ganz fernsteht und unabhängig, ursprünglich wohl sogar im bewußten Gegensatz zu ihm, ebenso unabhängig aber auch vom Zunftwesen des musikalischen Akademikertums, von dem Streben erfüllt ist, wieder zu eigenen musikalischen Formen zu gelangen. In diesem Streben ruht der vorzüglichste Wert und die geschichtliche Bedeutung Max Regers, ruht auch die Erklärung für den starken Schüleranhang, den er ungeachtet seiner sinnlich reizlosen Kunst gefunden hat. Es war nicht der Zauber der Persönlichkeit, der ihm seine Schüler, seine Freunde und auch einen großen Teil des Publikums gewann — es war der Eindruck der starken, eigentümlichen und eigentlich ganz schlicht sachlichen Musikerschaft, wie er auch von dem Pianisten und dem Dirigenten Reger ausging und die Erfüllung einer Sehnsucht anzudeuten schien, die unausgesprochen, aber doch mit lebhaftem Instinkt nach neuen Formen drängte.

Aber es war Reger nicht gegeben, über diese Andeutung, über die triebhafte Kundgebung der Persönlichkeit hinaus diese neuen Formen wirklich zu erkennen und zu gestalten. Er kam gar nicht zur Erkenntnis des Wesens neuer Formen, sondern verfiel einer spekulativen Auflösung der alten Ausdrucksmittel, die ihn immer mehr dem ursprünglich Schöpferischen entfremdete, ihn der

Manier zuführte und ihn schließlich da, wo er zur Reife hätte gelangen sollen, der Kopie auslieferte. Wie er als Pianist, als Dirigent über die Befreiung vom Virtuosentum nicht hinaus, nicht zu einer produktiven Verschmelzung der Persönlichkeit mit dem Stoff gelangte, sondern alles, gleichviel ob Bach, Beethoven oder Brahms, unter seinen Händen in die atomistische Vorstellungsweise seiner Empfindungsart zerfallen ließ, so vermochte er auch als Schaffender nicht zur Zusammenfassung zu gelangen. Je stärker die Anregungen der Außenwelt auf ihn eindrangen, desto weniger wußte er ihrem zersetzenden Einfluß zu widerstehen, desto mehr zerblätterte diese Begabung, die, in ihrer Befähigung zur Aussprache zartester wie gewaltigster Empfindungen sich zu wahrhafter Größe hätte entwickeln können, wenn sie sich aus ihrer Zeit heraus eine Aufgabe zu stellen vermocht und wenn diese Zeit überhaupt die Möglichkeit geboten hätte, eine solche Aufgabe zu finden. Beides war nicht der Fall. Auch Max Reger traf das Verhängnis, zwischen zwei Zeitaltern leben zu müssen.

DEBUSSY

(1918)

Die Nachricht vom Tode Claude Debussys würde schon in Friedenszeiten in Deutschland keine sonderlich tiefgehende Bewegung auslösen. Der Masse des deutschen Publikums war Debussy kaum dem Namen nach bekannt. Selbst vielen Musikliebhabern und Musikern bedeutete sein Name nur einen Begriff, an den sich die Vorstellung von etwas Fremdartigem, Seltsamem, der deutschen Gefühls- und Empfindungsart durchaus Unzugänglichem knüpfte. Unter den heutigen Verhältnissen wird der offene und heimliche Widerstand, den man bei uns der Kunst Debussys fast überall entgegensetzte, noch rückhaltloser als bisher zum Ausdruck kommen. Die nämlichen Leute, die sich jetzt noch an den Banalitäten der „Mignon“ innerlich erbauen, für die Mondscheinlyrik der „Margarethe“ schwärmen und sich heimlich nach der Kokottengrazie und parfümierten Tragik eines Massenet sehnen, werden dem Komponisten von „Pelleas und Melisande“ gegenüber ihre deutsche Seele entdecken, und der Nationalismus wird herhalten müssen, eine geistig hochstehende Kunst herabzusetzen.

Zweifellos war Debussy eine Musikererscheinung von bewußt ausgeprägter nationalistischer Art, die außerhalb der Grenzen französischer Kultur ebensowenig eine allgemeine, in die Breite reichende Wirkung erzielen konnte, wie etwa die Kunst Hans Pfitzners geeignet wäre, jemals in Frankreich oder Italien Wurzel zu fassen. Aber diese scharfe Betonung des nationalen Elementes darf nicht die Anerkennung unterbinden, daß die Erscheinung und das Werk Debussys eine der eigenartigsten und reinsten Formblüten neuzeitlicher französischer Kultur darstellt und eben wegen ihrer absichtlichen Selbsteinschränkung geeignet ist, auch dem fremdländischen Betrachter wertvollere Anre-

gungen zu geben als etwa die verwaschene Allerweltssprache eines Massenet oder Saint-Saëns.

Debussys Aufstieg fällt in die Zeit, in der die Werke Wagners ihren Siegeszug im Ausland begannen. Am 22. August 1862 zu St. Germain en Laye geboren, Schüler des Pariser Konservatoriums und 1884 mit dem Rompreis ausgezeichnet, gehörte Debussy der Musikergeneration an, deren kritischer Intellekt sich gegen die allbeherrschende Macht der Tonsprache Wagners, gegen das aus der Verschmelzung von romantischer und großer Oper, von deutscher und französischer Kunst gewonnene Bayreuther Kunstideal innerlich zur Wehr setzte und der internationalen Zusammenfassung gegenüber wieder nach nationaler Sonderung strebte. Während etwa der ältere Saint-Saëns — aus dessen heutigen Beschimpfungen der deutschen Kunst nichts als der Ärger spricht, von ihr ins Schlepptau genommen worden zu sein — von der neudeutschen Bewegung widerstandslos mitgerissen wurde und von ihr zu erhaschen suchte, was für ihn brauchbar schien, während selbst eine so bedeutende und eigenkräftige Persönlichkeit wie Verdi die nordischen Neuerscheinungen produktiv auf sich wirken ließ, weckten sie in Debussy und dem sich ihm allmählich angliedernden Kreise jungfranzösischer Musiker nur eine auf nationalistischen Regungen ruhende Opposition. Im Suchen nach einem geeigneten Gegenbild fand diese Opposition zwei Muster: das theoretische in den Werken und Schriften des altfranzösischen Opernkomponisten und Theoretikers Rameau, das praktisch moderne in dem Schaffen des jungrussischen Musikers Mussorgsky, vornehmlich in dessen Oper „Boris Godunow". Aus altfranzösischer Theorie und neurussischer Praxis erwuchs die Ästhetik der jungfranzösischen Schule.

Es ist bezeichnend für diese Schule wie für Debussy als ihren bedeutsamsten Vertreter, daß ihre Ästhetik früher

da war als ihr Schaffen, daß überhaupt ihr literarisches Wirken sich mehr bemerkbar gemacht und weitere Kreise gezogen hat als ihr praktisch musikalisches. Dieses ist selbst in Frankreich der Masse fremd geblieben und hat sich nur innerhalb einer geistigen Oberschicht zur Geltung zu bringen vermocht. Die musikästhetischen Ideen der jungfranzösischen Schule dagegen sind über ihre ursprüngliche Bestimmung zur Neugewinnung einer nationalen Kunst hinaus für das musikalische Schaffen der Gegenwart überhaupt bedeutungsvoll geworden. Sie sind dem Wesentlichen nach eine Weiterbildung der Harmonielehre Rameaus, der die Entstehung der Harmonie auf die mitschwingenden Obertöne zurückführte. Diese Obertöne in einem bisher unbekannten Maße bei der Harmoniebildung miteinzubeziehen und dadurch zu einer Bereicherung und durchaus neuartigen Erweiterung des harmonischen Ausdrucks zu gelangen, war das hauptsächliche Streben Debussys. Die Bedeutung, die er der Harmonie als dem feinsten, ätherischen Klangreflektor seelischer Vorgänge beilegte, bedingte rückwirkend ein Zurücktreten des rhythmisch architektonischen Elementes und ein Auflösen des melodisch plastischen Ausdrucks in eine zarte lineare Ornamentik, mehr bestimmt, die harmonischen Bewegungen zu binden als durch ursprüngliche, selbständige Eigenreize zu wirken.

Betrachtet man die Erzeugnisse solcher Kunst kritisch, so wird man sagen müssen, daß ihnen ein zweifellos außerordentlich sensibles und reizbares, aber eigentlich nicht vollblütiges Musikertum zugrunde liegt, und daß dieses stark mit ästhetenhaft spekulativen Bestandteilen durchsetzt ist. Der aus solcher Mischung hervorgegangenen Kunst fehlt das zwingend Elementare, sie ist ein artistisches Phänomen, mehr Erzeugnis eines überfeinerten Kunstverstandes als naiven Produktionsdranges. Dieses Gefühl der nicht ganz aus-

reichenden Zeugungskraft war es wohl, das die jungfranzösische Schule zu der ganz anderen Welten entstammenden, aus den Urtiefen einer noch unerschlossenen und unkultivierten Volksseele schöpfenden autodidaktischen Kunst eines Mussorgsky hinzog. Hier fand sie den ihr fehlenden Reichtum der naiven Schöpferkraft. Was bei ihr selbst das Ergebnis kultureller Überreife war: die Abwendung von der Entwicklungsrichtung der westeuropäischen Musik, die Verleugnung des durch sie gewonnenen Reichtums der materiellen Mittel, die Rückkehr zum erkünstelt Primitiven — das begegnete ihr hier als Primitivität des Ursprünglichen, als Erzeugnis einer noch in dunklem Werden befindlichen östlichen Kultur und wurde als befruchtendes und anregendes Element bereitwillig übernommen.

Der geringen schöpferischen Ursprünglichkeit Debussys entspricht die mäßige Anzahl von Werken, die er als Ergebnis eines fast 56jährigen Lebens hinterläßt. Abgesehen von kleineren Instrumentalkompositionen für Orchester und für Klavier sowie einem Streichquartett ist es eigentlich nur die Oper „Pelleas und Melisande", auf die sich sein Ansehen als Komponist gründet. Sie in Deutschland bekannt gemacht zu haben, zählt zu den Verdiensten der Frankfurter Oper. Es ist bezeichnend für die geistige Richtung der jungfranzösischen Kunst, daß deren Führer die gesuchte literarische Anlehnung fand in der jeder Gegenständlichkeit des Denkens und Fühlens abholden, der Auflösung in okkulten Mystizismus zustrebenden Dichtung Maeterlincks. Als stilistisch geschlossenes Kunstwerk ist Debussys Partitur zweifellos das Erzeugnis eines an den besten Mustern gebildeten, in sich selbstsicheren, klaren und reinen Kunstverstandes, der mit unfehlbarer Logik selbstgegebene Gesetze zur Anwendung bringt und in dieser Anwendung die hochkultivierte Kunst eines ebenso phantasiereichen wie feinorganisierten Musikers

zeigt. Aber über diese, namentlich dem französischen Bedürfnis entsprechende vollkommene Befriedigung des künstlerischen Intellekts hinaus birgt „Pelleas und Melisande" eigentlich keine befruchtend weiter wirkenden Werte. Es ist eine außerhalb der Zeit stehende, eine Welt für sich darstellende Schöpfung, mit deren Hervorbringung ihr eigener Urheber sich ausgegeben hatte. Was Debussy selbst vor- und nachher geschaffen hat, ist — soweit wir es kennen — durchweg abgeschwächte Bezugnahme auf die Pelleasmusik. Seine Nebenmänner aber, wie Ravel und namentlich Dukas, haben — obwohl oder vielleicht gerade weil ihre musikalische Begabung der Debussys an Lebendigkeit und Beweglichkeit überlegen ist — die stilistische Geschlossenheit und Reinheit des „Pelleas" niemals zu erreichen vermocht. Ihre Naturen sind zu kompakt und erdgebunden, um in der kühlen, sphärischen Zone dieses Werkes dauernden Halt finden zu können.

Wir verlieren in Debussy einen der einseitigsten, aber eben dieser innerlich konsequenten, sich selbst getreuen Einseitigkeit wegen hervorragendsten Vertreter der französischen Kunst. Von den beiden für die nationalen Eigenheiten dieser Kunst am meisten bezeichnenden Eigenschaften: dem „Sentiment" und dem Kunstverstand war Debussy der gegenwärtig höchststehende Vertreter der letztgenannten, die zweifellos die beste und wertvollste Seite des französischen Kunstschaffens darstellt. Der französischen Kunst selbst, die, soweit sie sich internationaler Einflüsse zu erwehren vermochte, völlig den auch bei uns populär gewordenen Musikern des „Sentiments" verfallen war, hat er durch die bewußte Opposition diesen Strömungen gegenüber wieder zur Selbstbesinnung und zur Erkenntnis des ihr eigenen nationalen Charakters verholfen. Freilich, eines zu erreichen ist ihm nicht beschieden gewesen: in der Vereinigung von vollblütigem „Sentiment" und reifem Kunstverstand wieder eine große

Kunst nationalen Stiles zu schaffen. In dem unerfüllt gebliebenen Verlangen nach einer solchen, in der Flucht vor dem Deutschtum, in dem Versuch, auf dem Wege des Experiments durch Mischung altfranzösischer und neurussischer Elemente den gesuchten nationalen Stil zu gewinnen, ist er als Kulturerscheinung der typische Vertreter des heutigen intellektuellen Franzosentums, dem wohl Energie und Spürgabe des Willens gegeben, Kraft des Vollbringens aber versagt ist.

PUCCINI

(1921)

Ist es überhaupt angebracht, Puccini heut noch ernsthaft zur Debatte zu stellen? Sind die Meinungen über ihn nicht längst geklärt? Ein Teil der deutschen Kritik hat ihn stets geringschätzig behandelt, ein anderer hat ihn mit Verbeugungen vor seiner artistischen Sicherheit und seinen Musikerqualitäten als „relative" Größe bewertet, die Masse des Publikums hat immer für ihn geschwärmt, die Sänger haben seine Partien immer gern gesungen, und die Theaterdirektoren ihn daher jederzeit gern aufgeführt. Der Fall ist demnach theoretisch wie praktisch längst erledigt, und eine nochmalige ausführliche Betrachtung kommt in jeder Beziehung post festum.

Oder doch nicht? Wäre jetzt, nachdem Puccinis Hauptwerke seit ungefähr zwanzig Jahren ihren Platz im internationalen Opernspielplan behauptet haben, und, nach kurzer Unterbrechung durch den Krieg, nun auch in Deutschland fröhlich auferstehen — wäre jetzt vielleicht der Anlaß gegeben, über diese Kunst wieder einmal zu sprechen? Publikum, Sänger, Direktoren mögen zunächst beiseite bleiben. Aber die Kritik selbst muß Wert darauf legen, ihr Urteil von Zeit zu Zeit einer Nachprüfung zu unterziehen. Die Tatsache des dauernden, neuerdings wieder anwachsenden Erfolges ist Ursache genug, und gerade das Fehlen der Neuheitsreize, die Vertrautheit mit den Eigenheiten der Erscheinung, mit der besonderen Art ihrer Auswirkung erleichtert den Überblick, sichert festere Erfassung des Wesentlichen. Wenn die Kritik überhaupt Anspruch auf geistige Führerschaft erhebt, darf sie sich nicht damit begnügen, eine vor Jahrzehnten ausgesprochene Meinung in kurzen, formelhaften Andeutungen ständig zu wiederholen, im übrigen der vox populi gottergeben freien Lauf zu lassen. Aussprache über eine im

Tagesleben der Bühne so außerordentlich wirksame Künstlernatur wie Puccini ist auch ohne Novitätenanlaß wichtiger, als ausführliche Begutachtung mancher kurzlebigen Neuheit. Je weniger die Kritik an das Tagesereignis gebunden ist, um so klarer kann sie das Typische der Erscheinung zur Erkenntnis bringen.

Die stehende Formel über Puccini lautet: Verist. Man spricht das Wort mit einem leichten moralischen Naserümpfen. Er gilt gegenüber seinen in Deutschland bekanntesten Nebenmännern Mascagni und Leoncavallo mit Recht als der Begabteste, an Können Reichste. Sein Ruhm gründet sich auf drei Werke: „Bohème“ (1896), „Tosca“ (1900), „Butterfly“ (1904). Diese drei Opern wurden in Deutschland bald nach den italienischen Uraufführungen bekannt. Die früheren Werke „Die Willis“ und „Manon“, sowie das spätere „Mädchen aus dem goldenen Westen“ haben sich auf der deutschen Bühne nicht gehalten, drei neue Einakter gehen gegenwärtig um, scheinen indessen nichts wesentlich anderes zu bringen als die bisherigen Stücke. Jene drei abendfüllenden Opern aber sind vom ersten Erscheinen an große, weitreichende Bühnenerfolge gewesen. Puccini, 1858 geboren, schrieb sie im vierten Lebensjahrzehnt, in der Zeit der stärksten Produktionskraft. Es ist also sachlich gerechtfertigt, sie als Grundlage der wertenden Charakteristik zu nehmen.

Sieht man sich „Bohème“, „Tosca“, „Butterfly“ auf ihren künstlerischen Gehalt an, so zeigt sich, daß mit der Formel vom „Verismus“ nichts rechtes anzufangen ist. Sie sagt gerade soviel und gerade sowenig wie andere Schlagworte ähnlicher Art: Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus. Freilich sind Puccinis Texte mit aufauffallender Absichtlichkeit „lebenswahr“ gemeint, sie ziehen aus dem Anschein kraß realistischer Echtheit besondere Wirkung. Aber dies wäre nur eine allgemeine Kennzeichnung der Gestaltungsart, noch keine Wertung,

namentlich nicht der Musik gegenüber. Wenn man zu Wertbegriffen gelangen will, so muß man von moralisierender Klasseneinteilung absehen und ganz sachlich ruhig fragen: nach der Begabung, nach der Art der Gefühlseinstellung und nach der Kunst, das Gefühlte formend zu gestalten.

Als Begabung bedeutet Puccini die bemerkenswerteste Erscheinung, die seit Verdi aus Italien zu uns gekommen ist. Der Reichtum seiner melodischen Erfindung, Wohllaut, Charakteristik und Abwechslungsreiz des Klanglichen, stete Gespanntheit, lebendiger Puls des Rhythmus, das innere Tempo seiner Musik, vor allem seine Fähigkeit, diese musikalischen Sprachmittel unmittelbar aus dem Charakter der Stimmen zu empfinden, sie dem natürlichen Gesangswillen dienstbar zu machen — dies alles ist so unbestreitbar, daß Widerspruch böswillige Herabsetzung wäre. In dem Musiker Puccini leben liebenswürdige Eigenheiten des italienischen Charakters auf: die schmeichlerische Beredsamkeit, die Anmut der Geste, der leidenschaftliche Impuls, auch in der affektvollen Steigerung immer den rhythmischen Schwung der Linie wahrend, die Gabe, alle diese verschiedenartigen, oft schnell wechselnden Temperamentswallungen stets in eine gefällige, melodisch verbindliche Phrase zusammenzufassen. Man könnte sich diesen Mann vorstellen, wie er Kanzonen und andere kleine Gesänge für irgendwelche Unterhaltungszwecke schreibt. Man könnte sich denken, daß seine so anregend zwischen süßem Schmachten und leidenschaftlichem Toben pendelnde Musik, in einem Caféhaus gespielt, in besonders effektvollen Momenten das Klappern der Tassen und das Gespräch der Gäste zum Schweigen bringt, gefühlvolles Mitsummen und schließlich allgemeines Bravo für die virtuose Leistung erzwingt. Aber dieser liebenswürdige Mann schreibt nicht nur Kanzonen und andere Liedchen. Er schreibt Opern. Er wird nicht

nur in Caféhäusern gespielt, sondern in unseren Theatern. Er bindet die tragische Maske vor sein heiteres Gesicht und überträgt die Stimmungen der Gasse und des Vergnügungslokales — die am richtigen Ort und im richtigen Rahmen berechtigten künstlerischen Reiz haben — auf die Bühne.

Nun wird die Begabungsfrage unwesentlich. Man sagt, in der Kunst käme es nur auf Talent und Können an. Das ist richtig und doch falsch. Talent ist Voraussetzung, keineswegs Rechtfertigung für alles. Hier zeigt sich die Gefahr jener kritischen Moral mit doppeltem Boden, die eigentlich Puccini ablehnt, hinterher aber meint, man müsse immerhin anerkennen, daß er sehr zarte, graziöse Melodien zu schreiben und Stimmungen zu schaffen wisse. Unbedingt ist dies anzuerkennen, ebenso unbedingt aber sind dabei die Qualitätsgrenzen solcher Kunst zu beachten. Es gilt nicht festzustellen, ob Puccini Talent und Können hat. Beides ist unbestreitbar. Festzustellen ist, aus welcher Gefühlseinstellung heraus dieses Talent und dieses Können wirksam wird, welcher Mittel es sich bedient, welchem Ziel es zusteuert. Danach erst bemessen wir die Art der Künstlerschaft und den Platz, den wir ihr zuweisen. Eine Kritik, die an diesem entscheidenden Punkt nicht mit schärfster Bestimmtheit einsetzt, ist schwächliche Schönrederei und schädlich, denn sie verwirrt, statt zu klären.

Als deutscher Beurteiler muß man Puccini zugute halten, daß er zunächst für die italienische Bühne geschrieben hat. Sie betont den Unterhaltungszweck des Theaters stärker als die deutsche und vergißt auch gegenüber tragischer Problemstellung niemals die Idee des Spieles. Der Text hat für den italienischen Komponisten wie für seine Hörerschaft keinerlei Bekenntniswert, soll ihn nicht haben. Selbst für Verdi sind — im „Rigoletto", „Maskenball", „Don Carlos", „Aida" bis hinauf zum

„Othello“ — die starken tragischen Spannungen nur Vorbedingungen intensivster musikalischer Gefühlsausweitung. Die Auffassung der Musik als des Mittels zum Drama im Sinne Wagners bleibt dem Italiener fremd, unfaßbar, das Libretto gilt ihm lediglich als Anlaß, die Musik klingen zu machen, nach der es ihn verlangt. Auf der krassen Hervorhebung dieser Grundeinstellung beruhte der spontane Erfolg der jungitalienischen Oper gegenüber der kulturphilosophisch und ethisch überlasteten Wagnernachfolge. Man wollte wieder einmal Musik machen und hören, ohne dabei denken zu müssen. Aber man begnügte sich nicht mit Ausschaltung des Denkens, man opponierte auch gegen das Gefühl als seelischen Antrieb dramatischen Geschehens. Damit setzte sich die neue Künstlergruppe nicht nur in Gegensatz zu Wagner, sondern auch zu ihrem größten Landsmann Verdi. Dieser war, ohne je die Vorherrschaft der Musik in der Oper im mindesten zweifelhaft zu machen, durch gefühlsmäßige Elementarkraft seiner musikalischen Phantasie zu Schöpfungen gelangt, die sich in der Wirkung mit den großen Dramen aller Zeiten berühren. Puccini verlegt die innnere Gefühlsspannung Verdis in die Gegenüberstellung äußerlich stofflicher Kontraste. Anstelle der überflutenden Empfindung trat Sinneserregung aus gegenständlichem Anreiz, das Sichtbare der Handlung wurde in nackt stofflicher Bedeutung zum Objekt tragischer Wirkung gemacht. Die Handlung wurde seelisch entwurzelt, in eine Reihe derb konturierter Tatsachen aufgelöst, der dramatische Affekt ergab sich aus der äußeren Dynamik der Vorgänge. Damit wurde der Musik der schöpferische Gefühlsimpuls entzogen, sie sank herab zur Klangillustration von Vorgängen, zu denen sie keinerlei innere Beziehungen hat.

Das Vorbild dieser Kunstrichtung kam aus Frankreich. Es war das klassische Werk des musikalischen Naturalismus: Bizets „Carmen“. Während aber hier trotz

ausführlicher Behandlung der Mileuschilderung, trotz reichlich eingestreuter Naturalismen in Handlung und Musik die Charaktergestaltung geistigen Antrieb gab, fiel diese bei dem für psychologische Analyse unempfindlichen Italiener fort. Übrig blieb Musik als Stimmungskommentar zu Bühnenbildern von derb sensualistischer Emotion. Je weniger sie nach der seelisch gefühlsmäßigen wie nach der psychologischen Seite hin ausgeführt waren, um so besser entsprachen sie seinem auf Zustandsschilderung zielenden Musiktrieb. In Verdis „Traviata" ist Violettas Schwindsucht lediglich äußere Steigerung der dramatischen Entwicklung. In Bohème wird jeder Versuch, das Krankheitsmotiv dramatisch umzuformen vermieden. Mimi hat einen gefährlichen Husten, an dem sie schließlich stirbt — das ist die rührende Tragödie. In „Tosca", dem dramatisch bewegtesten Werk Puccinis, werden alle Mittel gewaltsamer Erregung auf den Zuschauer losgelassen: ein Sträfling flieht, der Helfer wird verhaftet, gefoltert, man vernimmt sein Wimmern in wohlgesteigertem Crescendo, die Geliebte hört zu, will sich dem Peiniger hingeben, ersticht ihn dann, der Gefangene wird auf der Bühne standrechtlich erschossen, während er selbst ein Scheinmanöver vermutet, Tosca springt in die Tiefe. Welch entzückende Kette von Gruseligkeiten, ein wahrer Hokuspokus von Teufeleien. Der naive Italiener lächelt vergnügt, weil er weiß, daß Puccini nur ein Kasperletheater machen will, während der Deutsche sich schwer ergriffen fühlt. Hier ist das ideale Filmstück, niemand brauchte zu reden, die Vorgänge und Bilder sagen alles, die Worte sind nur nötig, damit die Sänger die Stimme in Bewegung setzen können. Wenn man die ganze Oper auf la-la sänge, täte sie die gleiche Wirkung. In „Butterfly" wird jede Möglichkeit einer dramatisch bewegten Handlung dadurch unterbunden, daß der edle Linkerton in seinen ersten Worten erklärt, er betrachte die Heirat

nur als Scherz. Butterflys Leichtgläubigkeit und Vertrauen mag an sich sehr rührend und bedauerlich sein, genau so rührend und bedauerlich wie Mimis böser Husten. Wenn aber diese Leichtgläubigkeit oder dieser Husten zum Vorwand genommen werden, um drei oder vier Akte lang dazu Musik zu machen, so hört die Angelegenheit auf, rührend zu sein, und übrig bleibt nur das Bedauerliche. Ein Opernbuch kann unlogisch sein bis zur Groteske, es kann von Widersinnigkeiten hinsichtlich der äußeren Wahrscheinlichkeit von Handlung und Charakteren strotzen, es kann andererseits auch ganz naturalistisch angelegt sein und mit den Mitteln der psychologischen Technik arbeiten — es kann überhaupt sein, wie es will. Voraussetzung ist lediglich, daß es der Musik eine innere Gefühlsbindung gebe, an die sie anknüpft und die sie im Verlauf des dramatischen Geschehens aufbauend entwickle und enthülle. Bei Puccini liegt die Gefühlsbindung nicht zwischen Handlung und Musik, sie liegt zwischen Handlung und Publikum. Dieses wird kaptiviert, indem man ihm von der Bühne her den Jammer, die Erbärmlichkeit, die seelische oder dazu noch körperliche Tortur irgendwelcher Leidensmännlein oder -fräulein drastisch zu Gemüte führt und dazu melodramatische Musikbegleitung macht.

An der Musik nun kommt das alles zum Vorschein, denn sie ist das Ergebnis der textlichen Exponenten. Diese mußten nur erwähnt werden, um den Charakter der Musik leichter erkennbar und begreiflich zu machen. Nichts verkehrter, als etwa zu sagen: Texte, Handlung, Figuren, dramatische Problemstellung sind zwar schlecht, aber die Musik entschädigt dafür. Wäre das wirklich der Fall, so wäre damit bewiesen, daß Texte, Handlung, Figuren und dramatische Problemstellung gut und richtig sind. Sie hätten den Künstler zu einer guten Musik inspiriert und wären dadurch gerechtfertigt, denn mehr kann und soll

in einer Oper der beste Text nicht bewirken. Die Musik aber ist schlecht. Schlecht im künstlerischen Sinne, weil sie unwahrhaftig ist. Unwahrhaftig, weil sie vortäuscht, etwas zu sein, was im Gegensatz steht zu ihrem Charakter und ihrer künstlerischen Diktion. Die bisher erwähnten Einzelheiten waren nur äußere Symptome für die Minderwertigkeit des musikalischen Organismus. Es wird zweckmäßig sein, auch bei seiner näheren Betrachtung analytisch vorzugehen.

Bezeichnend für den Opernkomponisten ist zunächst die Art seiner musikalischen Charakterzeichnung: die Art, wie er die vom Librettisten entworfenen Figuren stimmlich und musikalisch typisiert. Jede Zeit hat dafür gewisse Grundtypen, die der einzelne Komponist gemäß seiner Begabung und seiner schöpferischen Phantasie individuell ausgestaltet. So hat Mozart sich aus den schablonenhaften Vorlagen der italienischen Oper und den kümmerlichen Ansätzen des deutschen Singspiels .musikalische Charaktere von kaum übersehbarer Mannigfaltigkeit geschaffen. Erscheinungen wie Don Juan, Königin der Nacht, Tamino, Figaro, Susanne, Cherubin, Donna Anna — um einige zu nennen — sind trotz erkennbarer Anlehnung an vordem übliche Typen ins Große der menschlichen Wahrhaftigkeit gewachsen und über jedes Schema der Facheinteilung erhaben. So hat sich Wagner, in Anlehnung an die deutsche Romantik und an die französische große Oper seine Heldentypen: den sieghaft leuchtenden, durch heroische Kraftsteigerung wirkenden Tenor — im einzelnen wiederum verschiedenartig individualisiert — den durch Pathos und Reichtum des Stimmausdrucks ausgezeichneten Bariton, die zur höchsten Steigerung dramatischer Leidenschaft befähigte Frauenstimme herangebildet. So wird man bei allen Meistern der Oper finden, daß schon aus ihrer Art der Stimmtypisierung die Art ihrer Kunst erkennbar wird.

Puccini verwendet in seinen drei Hauptwerken nicht mehr als drei oder vier musikalische Typen. Sie sind einander zum Auswechseln ähnlich. Gemeinsam ist allen das Diminutiv-, genauer gesagt: das Operettenhafte der musikalischen Haltung, des geforderten Stimmcharakters, der Art der Ausdruckgebung, des musikalischen Zuschnittes der Rollen. Mimi und Butterfly sind lyrische Soubretten, in direkter Linie von Thomas' „Mignon" abstammend. Ihre Wirkung beruht auch gesanglich in der bewußt zur Schau getragenen Koketterie der Schwäche. Die Partner: Rudolf, der selbst für Puccini erstaunlich fad geratene Linkerton, dazu Cavaradossi, sind lyrisch übergoldete Operettentenöre. Gefordert wird von ihnen ein elastisches Organ von weichem Klangcharakter mit schnellem Brio in der oberen Lage. Ausdrucksfähigkeit im dramatischen Sinne ist weder bei den Männern noch bei den Frauen nötig, da ein Anlaß hierzu nicht gegeben wird. Die Stimme muß federn, schnell auflodernden Glanz für den gesangmäßigen Affekt und Leichtigkeit für das Parlando des Rezitativs haben. Diese Leichtigkeit ist für den Stil Puccinis überhaupt wesentlich, sie ergibt sich aus seiner Herkunft von der französischen lyrischen Oper. Das flotte Tempo übernimmt er von Bizet, die versüßte Lyrik von Thomas, Gounod und Massenet. Namentlich in der Gestalt der Tosca, einer Kreuzung von Carmen und Margarethe, wird diese Beziehung erkennbar. Dem lyrischen Operettentenor und der lyrischen Soubrette zur Seite steht als Füllfigur der Bariton, der im Marcel der „Bohème" und im Sharpleß der „Butterfly" völlig innerhalb konventioneller Grenzen bleibt, im Scarpia der „Tosca" als parodistische Erinnerung an Verdis dämonischen Jago wirkt. Das Personal der „Tosca" und „Butterfly" ist damit musikalisch charakterisiert, in der „Bohème" kommt noch die leichtgeschürzte Musette hinzu, als Begleiterin ohne Bedenken im reinen

Operettenstil gestaltet und daher die aufrichtigste, künstlerisch bestgelungene Figur Puccinis.

Solchem diminutivhaftem Zuschnitt der Rollencharaktere entspricht die Faktur und der Formenbau Puccinis. Auch hier ist überall, entsprechend der geistigen Grundkonzeption, der Zug zum Genre, zum Kleinleben, zum Momentbild bestimmend, während die zusammenfassende Linie vermieden wird. Wenn Puccini ein Massenensemble schreibt, wie etwa das Finale des zweiten Aktes „Bohème“, so setzt er eine Reihe kleiner, in sich sehr amüsant und lebendig erfaßter Bildchen aneinander: den Walzer der Musette, die Wachtparade, die eingestreuten Quartettparlandi der Freunde — ein Finale unverkennbar Offenbachscher Prägung. Vergleicht man damit das Finale des zweiten „Carmen“-Aktes, ja selbst nur den Aufzug der Wache im ersten Akt „Carmen“, so erkennt man den Abstand. Aber auch die Formen des Sologesanges verlieren den eigentlich dramatischen Zug, den aufbauenden, drängenden Entwicklungstrieb, das innerlich sich entfaltende Leben. Sie zersplittern, wiederum durchaus operettenhaft, in kleine Liedchen, die strophenartig wiederkehren, untereinander durch Parlandorezitative verbunden sind und ihre Steigerung nur durch koloristische und dynamische Unterstreichung erhalten. Ein bezeichnendes Beispiel ist das Finalduett des ersten Aktes „Butterfly“, dem zweifellos das Schlußduett des ersten „Othello“-Aktes als Muster gedient hat. Bei Verdi ein immer gewaltiger zur Entfaltung in Breite und Höhe drängendes, tief leidenschaftliches Gefühl, das sich emporschwingt zu den Sternen, um dann in ferner Höhe sphärisch abzuklingen. Es ist eine Musik, wie sie sich nur aus dieser einen seelischen Konstellation ergeben kann. Bei Puccini zunächst ein unechter Gefühlsuntergrund: die bewußte Täuschung der Butterfly durch Linkerton, daraus sich ergebend eine Folge wohlklingender, aber leerer Melodien, deren feh-

lende innere Expansionskraft durch mannigfachen Wechsel und dynamisch koloristische Gegensätze ersetzt wird. Man kann die Einzel- und Zwiegesänge Puccinis aus einer Oper in die andere umpflanzen. Ein Unterschied ist nicht bemerkbar, weil die Musik überall die gleichen liebenswürdigen Nichtigkeiten redet, nur in verschiedenen Tonfolgen. Es ist der Stil des Potpourris.

Nun liegt gerade in dieser Lösung der geschlossenen dramatischen Form, in dieser Gewinnung des musikalischen Konversationstones, in dieser Fähigkeit, die musikalische Sprache schlagfertig dem schnellsten Wechsel der Rede anzupassen, eine bemerkenswerte artistische Leistung Puccinis. Das Positive daran soll keineswegs verkannt werden, hat es doch befruchtend weiter gewirkt, wie jede Virtuosität einen Keim in sich trägt. Und eine virtuos veranlagte Natur ist Puccini zweifellos. Er kann, was er will, diese Treffsicherheit gibt ihm den Erfolg. Er weiß, daß das dramatisch ausgeführte Rezitativ den Hörer viel zu sehr von der Beobachtung der sichtbaren Geschehnisse ablenkt. Darum vermeidet er es, beschränkt die Singstimme nach der Art des alten Seccorezitatives auf ein die Worte hastig wirbelndes Geplapper, unterlegt von gehaltenen Akkorden oder Tremoloharmonien. Er weiß die Eindringlichkeit der Wiederholung in der Musik zu schätzen, darum baut er seine Melodien häufig aus der Wiederholung eines einzigen Intervallschrittes, der durch unausgesetzte, immer dringlichere Einhämmerung den affektuösen Ausdruck gewinnt. Er kennt die spannende Wirkung der Sekundakkorde, das Packende des sich pathetisch aufbäumenden Septimensprunges der Melodie. Er weiß, daß dynamische Kontraste mehr frappieren, als die seelische Weiterführung einer Linie. Darum bricht er seine Melodien, nachdem er sie in meist eintaktigen Phrasen bis zum Fortissimo, tutta forza emporgetrieben hat, plötzlich ab und bringt sie sofort im verschwimmenden dolcissimo.

Und der überraschte Hörer ist gerührt über diesen erstaunlichen Kontrast von Toben und Säuseln und merkt, daß hier jemand am Werk ist, der ihn fest an der Strippe hat. Kommen dann noch ein paar Witzchen, wie etwa die berühmten Puccini-Quinten, so fühlt man sich gar sehr fortschrittlich und stellt mit Erstaunen fest, wie interessant und kühn dieser so angenehme Mann bei aller melodischen Liebenswürdigkeit sein kann.

Wozu dies alles? Genügt es nicht zu wissen, daß ein Künstler das kann, was er will, um ihn zu bewundern und seine Erfolge als gerechtfertigt anzusehen? Ja — und nein. Ja, sobald man sich über die Natur dieses Künstlers und seines Könnens im klaren ist. Nein, sobald man noch nicht erkannt hat, was dieser Künstler will, sobald man ihm in unserem Kunstleben Wirkungsmöglichkeiten einräumt, die im Hinblick auf seine Wirkungsabsichten als schwere Schädigung anzusehen sind. Was will Puccini? Er will mit den Mitteln der Operette Tragödie spielen. Darin liegt die Unwahrhaftigkeit seiner Kunst. Diese Unwahrhaftigkeit wird nicht gemildert, sondern gesteigert durch die Tatsache seines Talentes und seines Könnens. Eine unwahrhaftige Kunst bedeutet einen Eingriff auf die Echtheit des Fühlens im Hörer, sie bedeutet den Versuch einer Gefühlsverfälschung. Daß solche Versuche keineswegs wirkungslos abprallen, zeigt der Erfolg. Er wird um so stärker sein, je mehr bei der Wiedergabe die artistischen Vorzüge des Musikers zurücktreten, die minderwertigen Eigenheiten der Gesamterscheinung „herausgehauen" werden. Im übrigen schafft das unechte Gefühl sich stets leichteren Anklang als das echte, weil es dem Hörer nur etwas vorgaukelt, ohne ihn zur Mitarbeit zu zwingen. Vom Publikum ist hier keine Abwehr zu erwarten, je Schlechteres man ihm vorsetzt, um so schlechter wird es sich zeigen. Die Frage lautet: ist es Sache der deutschen Theaterleiter, namentlich der mit größten Opfern aus

Mitteln der Allgemeinheit unterhaltenen Bühnen, die schlechten Instinkte des Publikums mit allen Mitteln zu wecken und zu pflegen? Oder haben sie nebenher auch noch an das zu denken, was man verschämt als kulturelle Aufgabe zu bezeichnen pflegt? Sind sie Manager oder geistige Führer?

SCHÖNBERG

(1921)

Arnold Schönbergs Kunst ist die einzige problematische, ihrer Gesetzlichkeit nach gegenwärtig noch unerkannte Musik unserer Zeit. Meinungsverschiedenheiten über andere heutige Musiker: Strauß, Reger, Mahler, Pfitzner, Schreker, Busoni beruhen auf Ungleichheiten der Geschmacksrichtung, der Kunstanschauungen, der Gewohnheit oder gar der politischen Denkart. Solche Ungleichheiten mögen kraß sein und im einzelnen Fall zu schroffen Gegensätzlichkeiten des Urteils führen. Gerade dadurch bezeugen sie, daß die umstrittene Erscheinung ihrem Wesen nach erkannt ist und nun der Art ihres Wollens und Wirkens nach umkämpft wird. Bei Schönberg ist es anders. Hier geht der Streit noch nicht in erster Linie um die Wirkung, sondern um die Erscheinung selbst. Man spürt, daß sie da ist, man wehrt sie ab, beobachtet sie mit Zustimmung oder Widerspruch — aber man sieht sie nicht klar. Sie sitzt in einem dunklen Nebel, von dem man nicht weiß, wie eigentlich der Weg durch ihn läuft. Ein großer Teil der Werke Schönbergs ist noch unbekannt. Wenn gelegentlich eines erklingt, ist es meist eines aus früherer Zeit und erscheint zu vereinzelt, um deutliche Botschaft über seinen Urheber zu bringen. Selbst der vorurteilslose, mit gutem Willen kommende Hörer fühlt wohl die magische Kraft, zugleich aber starke Befremdung und Widerstand in sich. Das Ergebnis ist ein Fragezeichen, das Rätsel der Natur, der solches entstammt.

Es gibt drei deutlich getrennte Stufen im Schaffen Schönbergs. Die erste umfaßt die Werke bis op. 7, unter ihnen ragen hervor das Streichsextett „Verklärte Nacht", die sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande" die „Gurrelieder" für Orchester, Chor, Soli und das erste

Streichquartett in d-moll. Das sind die Stücke, auf die sich Schönbergs Anerkennung gründet. Sie zeigen eine musikalische Vollnatur, auf den Wegen der Wagnernachfolge mit individueller Sicherheit, doch in vorgezeichneter Richtung schreitend. Die zweite Gruppe, bezeichnet durch die Kammersinfonie und das zweite Quartett in fis-moll biegt ab ins Besinnliche, mischt der phantastisch schweifenden Neuromantik eine fest konzentrierende Gedanklichkeit bei. Die durch die klassische Kunst gegebenen Grundbegriffe der Form und des Ausdruckes werden kritisch durchprüft. Die vorklassische Polyphonie mit ihrer strengen Schärfe und geistigen Sachlichkeit führt zur sublimierenden Verdichtung der klassisch romantischen Tonsprache, die aber doch ihrem Wesen nach weiterhin für die künstlerische Willensrichtung bestimmend bleibt. Erst die dritte Gruppe bringt den bewußten Bruch mit der herkömmlichen Art des Musizierens. Es ist bezeichnend für die stark ausgeprägte didaktische Ader Schönbergs, daß er um diese Zeit eine von lebhaft polemischen Klängen durchzogene „Harmonielehre" schreibt. Sie ist der Versuch, das bisher geltende Harmoniesystem zugleich handwerklich zu rechtfertigen und ästhetisch zurückzuweisen, indem es lediglich aus der seitherigen Kompositionspraxis abgeleitet wird. Zugleich entsteht eine Reihe bedeutsamer Werke, von denen jedes neue Bahnen nicht nur des Ausdruckes, sondern der musikalischen Gefühlsbehandlung überhaupt erschließt. Die Klavierstücke op. 11, späterhin ergänzt durch die kleinen Klavierstücke op. 19 machen den Anfang. Ihnen schließen sich die fünf Orchesterstücke op. 16 an. Es folgt eine große Gruppe von Vokalkompositionen verschiedenen Gepräges. Zunächst: Fünfzehn Gedichte aus Stefan Georges „Buch der hängenden Gärten" op. 15. Dann zwei Bühnenwerke: das Monodrama „Erwartung" und das Drama mit Musik „Die glückliche Hand". Weiterhin Maeterlincks „Herzge-

wächse" für Singstimme mit Klavier. Zuletzt, das Essentielle dieser Gruppe zusammenfassend, die Melodramenreihe des „Pierrot Lunaire" für Sprechstimme und Kammermusik, sowie vier Lieder op. 22 für Gesang und Orchester. Damit schließt einstweilen die Reihe von Schönbergs Kompositionen. Von einem Oratorium „Die Jakobsleiter" ist bisher nur die 1915 entstandene Dichtung bekannt geworden.

Man findet ernste, vorurteilsfreie Musiker, die der für Schönberg entscheidenden dritten Gruppe teilnahmlos gegenüberstehen. Sie sehen in Schönberg einen hochbegabten Wagnerepigonen, dessen spätere Werke gewaltsame Versuche sind, auf experimentellem Wege zu einer erkrampften Originalität zu gelangen. Er gilt ihnen also als eine Art Klingsor-Natur, als Künstler, der durch absichtliche Verstümmelung des musikalischen Gefühlstriebes sich eine Welt ertäuschter Genialität aufbaut. Es gibt andere, die sagen, man müsse jemandem, der so unzweifelhafte Proben schöpferischen Vermögens gegeben habe wie das d-moll-Quartett oder die „Gurrelieder" auch da glauben, wo der äußere Eindruck zunächst befremde. Beide Erwägungen, die kritische wie die vorbehaltlos vertrauende, sind verstandesmäßiger Art und gehen am Kern der Frage vorüber. Der Vorwurf experimenteller Originalität ist ein abgebrauchtes kritisches Requisit, das fast jeder Neuerscheinung gegenüber angewendet wird. Eine Ausdruckstechnik, die wie die Schönbergische auf stark gedanklich geprägten Mitteln ruht, wirkt häufig zuerst rein intellektuell und enthüllt erst allmählich die in ihr eingeschlossene Gefühlskraft. Bach galt bis tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein vielfach als der geniale Kontrapunktiker, dessen Formenwelt nicht gefühlsmäßig, sondern konstruktiv zu erfassen sei, bei Brahms wurde die „Arbeit" zwar anerkannt, Impuls und schöpferische Wärme aber geleugnet. Andererseits ist es falsch,

einer problematischen Kunst lediglich auf künftige Wirkungsmöglichkeiten hin unbeschränkten Kredit zu gewähren. Wenn wir schon die Autorität der Großväter ablehnen, so dürfen wir uns doch nicht unter die der Enkel beugen, und was die Zukunft vielleicht einmal fühlen, denken wird, ist ebenso gleichgültig wie das, was die Vergangenheit gefühlt, gedacht hat. Auf uns selbst kommt es an, auf den Mut zum eigenen Bekenntnis. Solange wir keine Wirkung spüren, haben wir keine Veranlassung, Vorschußlorbeeren zu spenden. Anders ist es, wenn die Wirkung unzweifelhaft feststeht, und nur die Mittel, durch die sie erzielt wurde, sowie die Besonderheit dieser Wirkungsart befremdet oder abstößt. Dann ist es unsre Aufgabe, das Wesen dieser Mittel, die Gesetzlichkeit dieser Wirkung auszuspüren. In solchem Fall handelt es sich nicht um Furcht vor dem Urteil der Nachwelt, sondern einfach um die Pflicht, ein Phänomen, das sich als solches durch die Tatsache lebendiger Wirkung unanfechtbar legitimiert hat, erkenntniskritisch zu betrachten. Für diese Betrachtung gibt es keinen Kanon des Schönen, oder des Charakteristischen, oder des Wahren. Schön, charakteristisch, wahr sind Begriffe, die jede Zeit nach ihrem Bilde prägt. Es gibt nur einen Kanon: den des Lebendigen. Wo Leben sich regt, muß auch Recht auf Leben sein, wo Recht auf Leben ist, muß ein Gesetz sein, das das Leben bestimmt. Dieses Leben, dieses Recht, dieses Gesetz gilt es zu erkennen und auszuwerten. Entweder es ist gesünder und stärker als das unsrige, dann wird es dieses unweigerlich bezwingen, oder es ist krank und schwächer — dann werden wir das unsrige gerade an solchem Widerspruch um so besser fruchtbar zu machen wissen.

Die äußeren Merkmale der Ausdruckstechnik Schönbergs sind leicht zu bezeichnen. Es gehört dazu zunächst die Bevorzugung der Quartenintervalle in der linearen Führung der Melodie wie in vertikaler harmonischer

Schichtung, in gleicher Weise die auffallende Verwendung dissonanter Fortschreitungen: großer Septimen, verminderter Oktaven und Quinten. Die Begriffe von Konsonanz und Dissonanz bedeuten für Schönberg keine Wesensgegensätze, die „Auflösung" der Dissonanz kommt in Wegfall. Mit ihr verschwindet die für die harmonische Entwicklung eines Musikstückes klassisch romantischer Art entscheidende Kadenz, es entfällt die bewußte Fixierung einer bestimmten Tonart. Damit wird die einheitliche Wirkung des tonartlich zusammengefaßten harmonischen Komplexes aufgehoben, damit wiederum kommt die Symmetrie des Formbaues in Fortfall. An ihre Stelle tritt die sich frei bewegende, durch Zusammenklangsrücksichten ungehemmte Einzelstimme, deren linearer Impuls den formalen Organismus bestimmt. Aus dieser horizontal gerichteten musikalischen Denkweise ergibt sich eine der bisher üblichen entgegengesetzte Klanggestaltung. Das koloristische Empfinden, die Einsetzung des Klanges gemäß seinem sinnlichen Farbwert, überhaupt die Auffassung des Klanglichen als ausmalender Umkleidung von etwas Gedanklichem, das in wechselnder Abtönung schillert, tritt zurück. Schönbergs Klangbehandlung geht nicht aus von der Vorstellung einer Gesamtwirkung durch Mischung. Er legt auch die Klänge nebeneinander, er registriert die Einzelstimme. Vom Dirigenten verlangt er Verzicht auf eigene Initiative in der Abtönung des Klangbildes, Beschränkung auf genaue Kontrolle der dynamischen Vorschrift. Für seine Orchesterlieder op. 22 hat Schönberg eine besondere, vereinfachte Partitur erfunden. Die ganze Notation ist auf drei bis vier Systeme beschränkt, die im Einklang laufenden Stimmen werden nur einmal geschrieben und durch kurze Angabe der Instrumente bezeichnet, Haupt- und Nebenstimmen werden als solche deutlich kenntlich gemacht. Für eine Verallgemeinerung ist diese Anordnung der Partitur kaum geeignet,

„Tristan" oder „Salome" würden in solcher graphischen Darstellung schwieriger zu übersehen sein als bisher. Für Schönbergs eigene Werke dagegen ist diese Fassung außerordentlich praktisch, indem sie die nach der alten Methode auch für geübte Augen und Ohren nicht mehr erreichbare Lesbarkeit ermöglicht. Über die Nützlichkeit für den Gebrauch hinaus aber ist sie charakteristisch und aufschlußgebend für Schönbergs Klang- und Musikempfinden überhaupt. Diese Partitur ist keine Partitur mehr, sondern eine mit vollständiger Registriervorschrift ausgesetzte Orgelnotation, wie sie sich ein Organist für seinen Privatgebrauch bei genauer Durcharbeitung eines Werkes zurechtmacht. Die koloristische Polyphonie des neudeutschen Orchesters, der selbständige Farbwert des einzelnen Instrumentes verschwindet. Man sieht nur noch Registervorschriften, Koppelungen, Schwellungen oder Abdämpfungen. Ihre Anwendung wird lediglich bestimmt durch das Gesetz der Stimmführung, wie es sich ergibt aus dem Impuls der aufgezeichneten, fest ineinander verwobenen Haupt- und Nebenlinien.

Übersieht man diese verschiedenen Eigenheiten, zu denen noch gegenüber dem Expansionsbedürfnis anderer zeitgenössischer Kunst ein auffallendes Streben nach Knappheit der Form, nach gedrungener Verdichtung des Ausdruckes kommt, so zeigt sich, daß eine sich aus der anderen ergibt, und daß alle zusammen die notwendige Konsequenz einer besonderen künstlerischen Grundeinstellung sind. Erstaunlich und bewundernswert ist die unerbittliche Folgerichtigkeit, mit der diese Konsequenz nach jeder Richtung hin gezogen wird, so scharf, hart, konzessionslos, daß hieraus allerdings leicht der Vorwurf bewußter Systematik, einseitiger Intellektualität abgeleitet werden könnte. Zweifellos tritt in Schönbergs Kunst die außerordentlich gesteigerte Intellektualität zunächst als Kennzeichen hervor. Und doch wäre es ein Fehler, die

Gesetzmäßigkeit dieser Kunst aus verstandesmäßiger Spekulation abzuleiten. Je genauer man sich mit Schönbergs Musik beschäftigt, um so mehr festigt sich die Überzeugung, daß die aus ihr sprechende geistige Kraft trotz ihres auffallend kritischen Willens, ihrer oft zum Widerspruch aufreizenden Eigenwilligkeit, ihrer scheinbar absichtlichen Sonderlichkeit keineswegs als Intellekt im profanen Sinne anzusprechen ist. Hier lebt im Grunde ebensoviel, wenn nicht gar erheblich mehr Unbewußtheit, nachtwandlerischer Zwang, aus dunkler Tiefe quellendes Müssen, als in äußerlich phantastischer, dabei auf gewohnten Wegen schreitender Kunst. Ist es doch leicht, unbewußt zu scheinen, wenn man willenlos längst feststehende Mittel übernimmt und an ihnen die Phantasie in Sicherheitsstellung turnen läßt. Schönbergs Kunst rührt aber an die Frage dieser Mittel selbst, sie geht auf die Urelemente des musikalischen Ausdruckes. So muß sie intellektuell spekulativ wirken, obwohl gerade hier die stärkste schöpferische Spannung, die selbständigste Ahnungskraft und Bewegungsfähigkeit der Phantasie erforderlich ist.

Richtig mag sein, daß Schönberg während und nach der Fertigstellung seiner frühen Werke die Unmöglichkeit erkannt hat, auf diesem Wege der Wagnernachfolge weiter zu schreiten. Aber ist diese kritische Erkenntnis nicht schon mehr Gefühls- als Verstandeserkenntnis? Bei allen schöpferischen Geistern unsrer Zeit hat sie sich eingestellt, nur mit verschiedenartigen Ergebnissen. Bei einer von Natur aus einseitig zarten, dabei doktrinär gerichteten Begabung wie Pfitzner bewirkte sie geistige Verengung, krampfhafte Festklammerung an ein unhaltbar Welkendes. Bei einer klug und weitblickenden Persönlichkeit von lebhafter Freude an der Verwandlungsfähigkeit des reichen Musiziertalentes wie Richard Strauß führte sie zum künstlichen Spiel mit früheren, geistvoll

neubelebten Stilelementen. Die sinnlich robuste Theaternatur Schrekers übernahm kräftige Impulse aus der neuen romanischen Oper. Alle suchten einen Ausweg teils durch rückschauende Verquickung der Kunst Wagners mit der älteren Romantik, teils durch archaisierende Klassizistik, teils durch lebhaft steigernde Mischung mit romanischer Kunst. Schönberg suchte keinen Ausweg. Er hatte den Mut, die Gewissensfrage zu stellen. Er hatte die Mischung versucht und erkannt, daß sie ihn nur zu relativen Ergebnissen führen konnte. So zweifelte er an den Grundlagen überhaupt. Er erkannte das Zeitgebundene, nur relativ Berechtigte der Anschauungen und Gesetze der musikalischen Romantik und ihrer Basis: der klassischen Musik seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts. Er ging weiter zurück zur Idee der vorklassischen Polyphonie. Die „Harmonielehre" war die theoretische Auseinandersetzung mit einer Musikauffassung, die ihm nur noch als grammatikalische Schreiblehre erschien. Das ganze System der harmonischen Musik zerfiel. Aus der farbigen Klangfläche löst sich die einzelne Stimmfaser als bauliche Kraft heraus, saugt den koloristischen Trieb in sich auf, nimmt ihre Bewegung ungehindert durch Zusammenklangsrücksichten mit freier Durchschneidung der harmonischen Vertikale, läuft in Hebungen und Senkungen ungewohnter, als unschön verpönter Schritte, verschlingt sich mit anderen ähnlich gestalteten Linien zum seltsam ineinandertönenden Geflecht und wirkt sich, ganz dem eigenen, horizontal gerichteten Impuls folgend, nur klangdynamisch schattiert, zum frei gewachsenen Formorganismus aus.

Das Ganze erscheint im Vergleich mit der gewohnten Art der Musik zunächst abstoßend, aufreizend. Es ist nicht anzunehmen, daß ein sich selbst gegenüber aufrichtiger Hörer, sei er noch so guten Willens, von Kompositionen wie etwa den Orchesterstücken op. 16, oder auch

nur den Klavierstücken op. 11 und op. 19 — von den dramatischen Werken oder den Orchesterliedern op. 22 nicht zu sprechen — als Klanggebilden im herkömmlichen Sinne entzückt sein kann. Man darf sogar sagen: wäre dies der Fall, so müßte man diese Stücke als mißlungen ansehen. Klanglich können sie im Hinblick auf die übliche Art des Musizierens nur als mißtönend empfunden werden, und das Aufreizende daran ist die geheime, als vorhanden deutlich erfühlte und doch nicht klar erfaßbare künstlerische Logik dieser sphinxartigen Gebilde. Der traditionelle Schönheitskanon wird umgestoßen, scheinbar gewaltsam und doch nicht willkürlich, denn das zwingende Muß der Wahrheit, die Wahrhaftigkeit eines neuen Gesetzes wird dahinter spürbar. Eben daraus erwächst der Widerspruch — nicht aus dem Klanglichen, das in Einzelheiten vielleicht auch anderswo vorkommt, sondern aus dem Willen, der darunter lebt als Motor dieser eigentümlichen Klangformung. Wäre die Musik Schönbergs wirklich nur akustisches Experiment, so hätte sie nicht die zähe, alle Widerstände durchnagende Lebensfähigkeit, so könnte es nicht sein, daß Werke, die vor 10 bis 15 Jahren geschaffen sind, immer wieder zur Debatte kommen und in stets gesteigertem Maße positive Werte erkennen lassen. Es ist nicht das klanglich Abstruse an sich, sondern eine andere, höchst persönliche und dabei überraschend fruchtbare Art musikalischen Fühlens, die sich dieses Klangbild erzeugt hat und nach und nach dahinter erkennbar wird. Mag der akustische Eindruck sein wie er will — er übermittelt etwas Lebendiges, etwas innerlich Geborenes. In dem Geheimnis dieses nicht zu ertötenden Lebens liegt das Geheimnis der Wirkung, der Persönlichkeit.

Es ist einleuchtend, daß eine Kompositionstechnik wie die Schönbergs, sofern sie wahrhaftig ist, nur erwachsen konnte aus einer besonderen Art des Musikfühlens. Quartenakkorde, Septimenklänge, kadenzlose Atonalität,

polyphone Satzart sind schließlich nur Mittel, ihre Verwendung wird zur artistischen Manier, wenn keine Notwendigkeit dazu treibt. Bei Schönberg ergab sich die Notwendigkeit aus der Umwandlung des inneren Gefühlsvorganges. Die Musik des 19. Jahrhunderts, wie sie sich aus der klassischen Kunst entwickelt hat, ist bestimmt von dem Trieb zur Darstellung, Versinnlichung eines Gefühlsvorganges. Gleichviel, ob man die dramatische Kunst von Mozart bis Meyerbeer, Wagner, Schreker, ob man die Sinfonie von Beethoven über Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler, ob man das Lied, die Kammermusik, die sinfonische Dichtung in ihren verschiedensten Vertretern nimmt, gleichviel auch, wie man diese vielen Künstlererscheinungen im einzelnen werten mag: das entscheidende, gemeinsame Merkmal aller ist das Streben nach der Musik als Ausdrucksdarstellung, nach Auseinanderlegung und Entwicklung eines Gefühlsvorganges mit den Kunstmitteln der Steigerung, der Zusammenfassung, der ausbreitenden Veranschaulichung. Diese Art Musikempfindung erzeugte die gleichfalls expansiv gerichtete klassisch romantische Ausdruckstechnik: die Form des Liedes, den Kontrastbau der Sonate, die Arie, das Mozartsche Finale, die sinfonische Motivsprache Wagners, die melodisch und harmonisch farbige Art Schrekers. Ihr entsprach auch demgemäß die Art des Hörens, die innere Forderung, die jeder Hörer, gleichviel welcher Geschmacksrichtung er persönlich huldigte, dem musikalischen Kunstwerk zunächst grundsätzlich entgegenbrachte.

Hier liegt die Kluft. Schönbergs Musik veranschaulicht nicht, sie stellt nichts dar. Sie ist keine Sprache der Affekte, sie stellt keine Analogie her zwischen dem Zeitgeschehen der Musik und dem Zeitablauf eines Gefühlsvorganges. Ihr Objekt ist überhaupt nicht das Gegenständliche, gleichsam real Plastische des Gefühlsge-

schehens. Sie lebt in einer bisher fremden, unerkannten Gefühlsdimension, in der das Körperliche, fest Umrissene des künstlerischen Objektes nicht existent ist. Es ist durchaus richtig, daß Schönbergs Musik des sinnlichen Reizes, des klanglichen Wohllautes völlig entbehrt. Man wird in den späteren Werken Schönbergs nie von einer im gewohnten Sinne „hinreißenden", „erhebenden", „ergreifenden" Wirkung sprechen können, weil Wirkungen solcher Art außerhalb der Sphäre dieser Kunst liegen. Gewiß mag das erfahrungsgemäß erstaunlich anpassungsfähige menschliche Ohr über den ersten Eindruck des Grotesken oder Bizarren dieser Musik allmählich hinwegkommen und sich an sie gewöhnen. Daß es sie aber jemals als „schön" empfinden könnte, ist nicht nur unwahrscheinlich — es würde auch dadurch der innere Sinn und die geistige Eigentümlichkeit der Schönbergschen Musik aufgehoben. Denn in der Gefühlszone dieser Kunst kann es ein „schön" als Begriff sinnlichen Gefallens nicht mehr geben, ebensowenig wie etwa eine Röntgenaufnahme physiognomische Reize hervorzuheben vermag oder solches anstrebt. Man könnte sagen, Schönbergs Musik beginnt da, wo die gewohnte Art des Musizierens aufhört, im Augenblick des Abschlusses einer konkreten Entwicklung, im Moment, wo der reale Darlegungsprozeß vollendet und der Künstler zur Rundung der Form gelangt ist. Hier, oberhalb des bisherigen Endpunktes, setzt Schönberg ein. All seine Anfänge sind von einer Intensität, die wirkt, als ob schon ein weiter Weg durchmessen sei und der Musiker eben den Gipfel erreiche. Nun folgt keine Steigung mehr im hergebrachten Sinne, kein Sammeln und Aufbauen der Kräfte, keine allmähliche Zusammenballung. Es ist, wie wenn ein organisch vollendeter Körper durch eine scharfe, unerbittlich schneidende Linie durchbohrt, in der geheimnisvoll zuckenden Innenstruktur seines Wesens, in der seltsamen Über-

kreuzung seiner Lebenskräfte, in dem Fluß seiner Säfte erfühlt würde, ohne das Ziel eines greifbaren äußeren Ergebnisses, ohne Ehrgeiz der Darstellung, lediglich aus einem tiefen, ans Mystische grenzenden Drange absoluten, jeglicher Realität entfliehenden Schauens und Erfassens außerhalb äußerer Gebundenheit.

In Schönbergs späteren Vokalwerken: den Gesängen zu George-Texten, den Orchesterliedern op. 22, dem „Pierrot Lunaire“ und seinen beiden einaktigen musikdramatischen Schöpfungen kommt dieser Drang zur reinen Vision am stärksten zum Bewußtsein. Im Monodrama „Erwartung“ an der Gestalt der Frau, die dem Geliebten entgegeneilt, ihn im dunklen Wald erschlagen findet und an der Leiche das Schicksal ihrer Liebe durchlebt. In der „Glücklichen Hand“ an der Figur des Mannes, der, zum Schaffen bestimmt, den Täuschungen des Lebens verfällt. In beiden Werken, im zweiten klarer noch als im ersten, ist das äußere Geschehen auf ein Mindestmaß beschränkt und dem Wesen nach nur veränderte seelische Beleuchtung. Aber auch bei der einzigen Figur der Dramen liegt das Entscheidende nicht in der psychologischen Wandlung, der Charakterformung, sondern in ihrem visionären Widerschein, wie er aus den skurrilen Klängen, der außerhalb alles Wirklichen, Denkbaren spielenden Phantastik dieser Musik aufblitzt.

Nimmt man die Kunst Schönbergs aus solcher Einstellung auf ihre subjektive Bedingtheit, so kann es kaum zweifelhaft sein, ob und in welchem Maße sie Schule zu machen berufen ist. Hier ist eine Persönlichkeit, nicht weniger, nicht mehr. Die Gesetze, aus denen sie schafft, sind an ihr Wesen gebunden, je schärfer sich dieses von der Allgemeinheit abhebt, um so bedenklicher erscheint es, sie in stilistischen Äußerlichkeiten nachzuahmen. Andererseits ist der Drang zum Unrealen, die Abwendung von der Wirklichkeit, von der runden Nacktheit der Ge-

fühlsdarstellung auch in der Musik so stark, daß die bis in die letzte Konsequenz irrationale Musikauffassung Schönbergs rätselvoll lockend wirken muß. Die Zeit der Übersteigerung der Mittel ist vorbei, die Freude am Technischen läßt nach, weil die Grenzen des Bisherigen erkannt und erforscht sind. Die Kunst selbst aber ist ein Unbegrenztes, und wenn die Zeit gekommen ist, öffnen sich immer wieder neue, seither unbekannte Gebiete. Die dorthin vorangehen, schreiten zunächst einsam, und was sie finden, mag nicht immer das Endgültige sein. Der zweifelsfreie Wert ihres Schaffens ruht in dem Ethos des Suchens, das schöpferisches Ahnen ist, in der unablässig treibenden Erkenntnis der Notwendigkeit innerer Erneuerung. Ein solcher Sucher aus dem Zwange tiefsten Müssens ist Schönberg. In ihm ist der Dämon der Prophetennatur. Ob auch der Genius der Erfüllung, entzieht sich heute noch unserem Blick und Urteil.

ZEITGESCHICHTE

KUNST UND KRIEG

Zwei Feldpostbriefe

I.

(1914)

„Ehrlich, inhaltsreich, von einem gesunden Optimismus erfüllt, Wollen und Können in vollen Einklang bringend — so ungefähr denke ich mir die Symbole der neuen deutschen Musik 1915." Der Zufall spielt mir ein Berliner Blatt mit dieser musikalischen Zukunftsphantasie eines Kollegen in die Hände, und ich sehe, halb ungläubig, halb ironisch staunend, daß, während uns hier noch die Geschütze das Morgen- und das Abendlied singen, dann und wann auch noch in der Geisterstunde spuken, man in Berlin schon emsig dabei ist, die Charaktereigenschaften der „neuen deutschen Musik von 1915" festzulegen. Da gelüstet es mich, auch ein Wörtlein mitzureden, denn wenn wir auch hier unsere Musik uns nur heimlich im Kopf machen können — das Recht und die Fähigkeit zu denken und zu schreiben haben wir noch nicht aufgegeben, und sobald von der Kunst gesprochen wird, wollen wir auch dabei sein.

Oder wäre das Thema jetzt etwa so unwichtig, daß der Redakteur meine Blätter als zu wenig zeitgemäß beiseite schiebt, sie den Lesern nicht zu unterbreiten wagt? Ich bitte, seien wir einmal ausnahmsweise etwas unzeitgemäß, Schreiber, Redakteur und Leser, alle drei. Die Sache ist, genau besehen, nicht ganz so scherzhaft und leicht zu nehmen, wie sie es im ersten Augenblick scheinen mag. Zwar gegen die erhofften Eigenschaften der „Musik von 1915" wäre nichts einzuwenden, abgesehen davon, daß mir der „gesunde Optimismus" als Allgemeinforderung ein zu willkürlicher Eingriff in die Rechte der schaffenden Persönlichkeit zu sein scheint. Diese werden

wir doch nach wie vor als Höchstes schätzen und, weit entfernt, ihr eine Weltanschauung als allgemein verbindlich aufzwingen zu wollen, im Gegenteil von ihr erwarten, daß sie uns eine solche gebe. Daß im übrigen die Kunst, wenn sie überhaupt als solche gelten will, „ehrlich, inhaltsreich, Wollen und Können in vollen Einklang bringend" sei — das hat man doch wohl stets von ihr verlangt. Um diese Forderungen aufzustellen, hätte es keines Weltkrieges bedurft. Was bleibt also Neues für die „neue deutsche Musik von 1915"? Wie es scheint, nicht viel, sozusagen gar nichts, und unser Wahrsager hätte nur ein paar pausbackige Gemeinplätze in die Welt posaunt, gäbe nicht die nähere Begründung seiner Wünsche zu denken. Da hat ihm ein deutscher Liederkomponist geschrieben, er hoffe, „daß der große Krieg die deutschen Komponisten veranlassen möge, wieder einmal ehrlich deutsch zu schreiben, nachdem sie vorher ganz gehörig ver-debüssy-t waren. Natürlich (o du klug vorbeugender Liederkomponist!) sei deutsch nicht mit reaktionär zu verwechseln, es müsse aber — hauptsächlich in der Harmonik — eine Reinigung von allem eintreten, was das Ausland als ungesundes Element in die deutsche Musik hineingetragen habe." Der Kollege glaubt den „deutschen Liederkomponisten" dahin berichtigen zu müssen, daß nicht Debussy die Ursache alles Übels in der modernen Musik sei, sondern nur eine der auffallendsten Fäulniserscheinungen, wie sie gleichzeitig Amerika (!) in Delius, England in Scott, Deutschland in mehreren Musikern, darunter namentlich in Pfitzner hervorgebracht habe.

Es liegt mir fern, hier etwa eine Polemik über die künstlerische Bewertung einzelner Persönlichkeiten anzuknüpfen, um so mehr als schon die Zusammenstellung der Namen Delius, Scott und Pfitzner (dessen Musik als „im innersten Kern undeutsch, weil zukunftsarm" bezeichnet wird) jede Möglichkeit einer Verständigung aus-

schließt. Bemerkenswert erscheint mir nur die Aufstellung des „Fäulnis"-Begriffs überhaupt als des zuverlässigsten Mittels, etwas unbequem Feingeistiges zu verdächtigen. Bemerkenswert ist weiterhin die sowohl von besagtem Liederkomponisten als auch von seinem kritischen Fürsprecher gepredigte „Rückkehr zur Natur", in diesem Fall einer Natur, als deren hauptsächliche Kennzeichen man die Vorherrschaft von Tonika- und Dominantakkord anzusehen scheint. Und da löst sich als Diskussionsthema die eine Frage heraus, die mir, trotz der oder vielmehr gerade in der jetzigen Kampfes- und Gärungszeit erörternswert erscheint: geht der Weg, den wir unsere Kunst als den höchsten Ausdruck unseres geistigen Vermögens und unserer Gestaltungskraft schreiten lassen wollen, zurück vor allem Fremden, zurück in die selbstzufriedene Enge eines gewiß traulichen und auch innerlich starken, aber doch nach außen eng umgrenzten und einseitig nationalen Familienkreises? Oder wollen wir hindurch durch das, was uns jetzt entgegensteht, hinauf auf Höhen, die weit darüber liegen, die aber nur zu erreichen sind mit Benutzung alles dessen, was wir und was die andern bisher geschafft haben? Wollen wir kleiner werden oder größer, als wir selbst und unsere Gegner vorher waren?

Die Antwort scheint nicht schwer zu sein, und in der realen Welt ergibt sie sich von selbst. Der Soldat weiß, daß er den Feind nicht zwingt, indem er sich in das eigene Haus zurückzieht, sondern indem er die Stellungen des Gegners nimmt und vorwärts schreitet. Der Feldherr und der Staatsmann handeln ebenso. Aber in der Welt des Geistes, wo nicht die Logik der Tatsachen gebietet, sondern Gefühle und vorgefaßte oder gar künstlich gezüchtete Meinungen eine oft unkontrollierbare Herrschaft üben, ist zuweilen die Entscheidung nicht so zweifelsfrei. Mir scheint in der Tat, daß uns unser Gefühl hier einer Gefahr

aussetzt, der die Vernunft — die erwähnte Berliner Kritik ist nur ein Symptom unter vielen — gar nicht zeitig genug entgegenwirken kann, der Gefahr nämlich, durch blinden Haß oder gar als Vergeltung gedachte Geringschätzung der geistigen Werte, die das uns jetzt feindliche Ausland hervorgebracht hat, uns selbst der Hilfsmittel zu berauben, die wir für unsere spätere Friedensarbeit brauchen. Wirklich: brauchen. Nicht etwa, weil wir an Eigenem so arm sind, daß wir ohne das Ausland nicht existieren können. Gerade in der Musik fließen die Quellen nirgends aus so unergründbaren Tiefen, wie bei uns, und das, was uns den Engländer so besonders fischblütig, so wesensfremd erscheinen läßt, ist vielleicht der Mangel an Musik in den Elementen seiner Natur. Aber trotzdem wir auch im Vergleich mit den ungleich stärker musikalisch als die Engländer veranlagten Franzosen und Russen über erheblich reichere Werte gebieten, trotzdem darf auch das von ihnen bisher Geleistete nicht achtlos beiseite geschoben, es muß in noch viel höherem Maße als bisher, planmäßiger und sorgsamer ausgesiebt, unserer eigenen Arbeit befruchtend zugeleitet werden. Wie, wir sollten alte, reif, hier und dort vielleicht überreif gewordene, aber immer noch höchst bedeutungsvolle Kulturen mißachten oder gewaltsam von uns fernhalten, nur weil ihre jetzigen Vertreter in einem gewaltigen Aufbäumen sich gegen uns wenden? Täten wir das, wir wären dann wirklich die Barbaren, als die jene uns hinzustellen versuchen. Der Eroberer, der mehr ist als eben nur Eroberer, weiß, daß er fremden Boden nicht zu verwüsten, sondern fruchtbar zu machen sucht, fruchtbarer noch, als er vorher gewesen.

Aber, hält man mir entgegen, sind wir da nicht wieder die gutmütigen dummen Deutschen, die das Fremde auch noch dann hochschätzen, wenn es ihnen feindlich und gehässig entgegentritt? Hat nicht das Ausland damit begonnen, die deutsche Kunst, von der es seit Jahrzehnten

und Jahrhunderten zehrte, zu boykottieren, haben nicht Schweizer Maler und belgische Dichter, deren Namen erst durch die Anerkennung in Deutschland der Welt bekannt wurden, sich in verletzend gehässiger Weise gegen uns gewendet? Und wir sollten das widerspruchslos hinnehmen, anstatt gleiches mit gleichem zu vergelten und zu zeigen, daß auch wir Repressalien ergreifen und gerade in bezug auf geistiges und künstlerisches Leben weit besser ohne das Ausland auskommen können als dieses ohne uns? Ist es nicht der Bewahrung unserer eigenen Würde wegen erforderlich, daß wir alle Anfeindungen mit strengen Gewaltmaßregeln beantworten?

Hier stehen wir wieder an dem Punkt, wo die leidenschaftliche Erregung des Augenblicks sich der ruhigeren Einsicht fügen muß. Wenn die Engländer unsere bei ihnen wohnenden Landsleute in Konzentrationslager einsperren, so ist es ein Gebot der Notwendigkeit, daß wir an ihren in Deutschland lebenden Mitbürgern Vergeltung üben. Wenn sie aber deutsche Kunst und deutsche Künstler auf den Index setzen, so begehen sie damit nichts anderes als einen Akt kindischer Selbstberaubung. Sollen auch wir deswegen kindisch werden? Ruht nicht vielmehr unsere Überlegenheit letzten Endes eben darin, daß wir mit anderen, besseren Waffen kämpfen als mit Albernheit und Pöbelei? Und was jene Protestler anbetrifft — wer sind sie denn, was gehen sie uns an? Was kümmert uns Herr Hodler oder Herr Maeterlinck? Mit ihnen als Persönlichkeiten, mit ihren privaten Torheiten haben wir nicht das mindeste zu schaffen. Bedeutsam aber ist für uns jenes Etwas, das in besseren Stunden, in denen keine trübe Leidenschaftlichkeit ihre Sinne umnebelt hatte, aus ihnen sprach und sie zu Mehrern des geistigen Universalvermögens der Menschheit gemacht hat. Und dieses Universalvermögen darf nicht durch uns geschädigt werden, denn wir sind nicht gekommen, um zu zerstören,

sondern um aufzubauen. Erst wenn wir das, was jene begonnen haben, zur Ausführung bringen — erst dann und dadurch werden wir zeigen und beweisen können, daß wir wert waren, es von ihnen zu übernehmen. Der Unterschied zwischen ihnen und uns liegt lediglich darin, daß sie vorbereitet haben und wir vollenden werden, daß sie die Bausteine, wir die Baumeister sind.

Was also erwarten und wünschen wir von der Kunst und insbesondere von der „neuen deutschen Musik", die uns diese Kampfzeit als letztes, gereinigtes Ergebnis bringen soll? Wir erwarten von ihr, daß sie nicht engherzig irgendwelche Grundsätze proklamiere, die in letzter Linie doch nur darauf zielen, den geistig Minderbemittelten als „vaterländischen" Künstlern freie Bahn zu schaffen. Wir erwarten von ihr, daß sie die Wunden, die die Völker sich jetzt schlagen, nicht weiter aufreiße, sondern sie heile, daß sie die Ströme Blutes, die jetzt von Land zu Land fließen, in Adern einer warm und tätig pulsierenden Lebenskraft verwandle und alle, Besiegte und Sieger, zu neuen, reicheren Menschen umschaffe. Denn auch wir werden und dürfen nicht die bleiben, die wir vorher waren. Der große Umschmelzungsprozeß der Kulturmenschheit, der jetzt angebahnt ist, muß auch uns bereit finden zur Wandlung, und die Künste, insbesondere die Musik, sind berufen, uns die neuen Formen unseres Daseins finden zu lassen. Freilich, noch fehlen uns die Künstler. Wir hatten doch kürzlich so viele. Wo sind sie jetzt? Man hört nichts mehr von ihnen, nur dann und wann eine Klage über ihre soziale Notlage. Sie haben sich so fest in die ihnen von der seitherigen Entwicklung unseres öffentlichen Kunstlebens auferlegte Rolle des Gewerbetreibenden eingewöhnt, daß sie alle Ereignisse des Daseins nur noch im Hinblick auf die wirtschaftliche Wirkung betrachten. Sollte hier vielleicht der Hebel einzusetzen sein, bei den Künstlern selbst, nicht bei den

Grundsätzen für die Harmonik der neuen Musik? Sollte etwa gar vieles von dem, was wir an der Musik der letzten Jahrzehnte als störend empfunden haben, gar nichts mit Debussy oder irgendwelchen anderen in- und ausländischen Einzelerscheinungen zu tun haben, sondern einfach die Folge eines zu plötzlichen und darum einseitigen wirtschaftlichen und sozialen Aufschwungs sein — eines Aufschwungs, der gewiß manches Notwendige und Gute mit sich brachte, den Künstler aber doch zu sehr von den innersten, tiefsten und besten Quellen seiner Schöpfernatur abzog, ihn zum fügsamen Gliede einer nur noch von wirtschaftlichen Erwägungen geleiteten Welt- und Gesellschaftsordnung machte?

Es war am Abend der Einnahme von Antwerpen. Noch war uns die Nachricht nicht bekannt geworden, als wir in der Dunkelheit eine Vorpostenstellung passierten und aus einem abseits gelegenen Bauernhäuschen Männergesang hörten. „Warum singen die Leute hier nachts, fast unmittelbar vor dem Feind?“ „Antwerpen ist gefallen“ erwiderte der Posten. Die Nachricht galt offenbar als Grund genug, auch die Franzosen hören zu lassen, daß man Ursache hatte, fröhlich zu sein. Ich lauschte noch einmal, während wir uns entfernten. Was sangen sie? Es waren die bekannten Lieder, wie sie Soldaten auf dem Marsch oder daheim singen. Der Krieg von 1914 hat ihnen ja noch kein eigenes Lied gebracht. Und während ich einen Augenblick darüber nachdachte, ob jetzt wohl ein deutscher Musiker imstande sei, diesen Leuten das Lied zu geben, das sie brauchten, um etwa die Einnahme von Antwerpen zu feiern, stieg plötzlich ein anderes Bild in meiner Erinnerung auf: nur wenige Monate zuvor, die Pariser Opéra, das russische Ballett, die Erstaufführung der „Josephslegende“ von Strauß! Ich konnte ein Lachen nicht unterdrücken, als ich in Gedanken das damalige und das jetzige Bild nebeneinander stellte, und

gleichzeitig wurde mir auch klar, warum dieses letzte Straußsche Opus denn gar so schlecht geraten war. Wie wurzellos, wie bar jeder Verbindung mit allem Lebendigen, Wahrhaftigen schwebt dieses Stückchen musikalischen Kunstgewerbes in der Luft! Soll man nun von Strauß verlangen, daß er Soldatenlieder komponiere, um als deutscher Musiker gelten zu dürfen? Vielleicht tut er es, nötig ist es nicht. Auch Beethoven, der doch die Freiheitskriege miterlebte, verdankt die Unsterblichkeit nicht seinen mehr gutgemeinten als -geratenen Landwehrgesängen. Aber er hat dafür die C-moll-Sinfonie geschrieben, und mit ihr steht er mitten im lebendigen Strom seiner Zeit, prophetischer Künder ihres höchsten seelischen Geschehens. Und das ist auch unseren Musikern not, daß sie den Weg wiederfinden zu den Menschen und Ereignissen ihrer Tage. Nicht zu denen vor dem Kriege, die konnten ihnen schließlich nicht viel bessere Aufgaben stellen als eine Ballettmusik, von Russen in Paris zu tanzen. Wohl aber zu denen, die jetzt heranreifen. Und so denke ich mir — um jenes Eingangswort aufzunehmen — die Symbole der neuen deutschen Musik: sie sei wahrhaft und Künderin eines neuen gereinigten Lebenswillens. Ob sie dabei optimistisch ist und neufranzösische Harmonien anwendet, ist gleichgültig. Der schöpferische Genius spottet doch solcher Schulmeisterforderungen. Dieser Genius aber wird seine Sendung um so sicherer erfüllen, je weniger er nach den Grenzen des bisherigen Volkstums fragt, je fester er durch seine Kunst wieder das Band zu knüpfen weiß, das die jetzt auseinandergerissenen Völker zur Menschheit vereinigt.

KUNST UND KRIEG

II.

(1915)

„Gott grüß' die Kunst!“ Es ist eines der dichterisch reinsten und innigsten Worte, das Florian Geyer spricht, mitten im Tumult der Kampfvorbereitungen, als man ihm in der Rothenburger Schenke das vor den Bilderstürmern gerettete Kruzifix des Veit Stoß zeigt. Einer der Augenblicke, in denen es wie eine Flamme aufschlägt und den Mann im Harnisch von innen her beleuchtet. „Gott grüß' die Kunst“ sagen auch wir, wenn wir jetzt sehen, daß ungeachtet aller äußeren Schwierigkeiten die Kunst daheim wieder den ihr zukommenden Platz angewiesen erhält — nicht nur aus sozialer Fürsorge gegenüber den in mißliche Lage geratenen Künstlern, sondern mehr noch aus der Überzeugung heraus, daß Kunst in ihrer wahren Art eben nicht Zerstreuungs- und Genußmittel ist, auf das man verzichtet, sobald die äußeren Umstände Einschränkung gebieten, daß sie vielmehr, sofern sie überhaupt als Kunst angesprochen werden darf, höchstes Mittel zur Sammlung, zur Selbstbesinnung und inneren Festigung, zur Erhebung über die verwirrenden Eindrücke des Außenlebens ist. Und wer könnte zweifeln, daß wir sie so gerade jetzt am nötigsten brauchen? Versagt sie in diesem Augenblick, erweist sie sich als der gestellten Aufgabe nicht gewachsen, so hätten jene recht, die sie schon in Friedenszeiten aus dem Staats- und Gemeindehaushaltsplan als unnützen Geldvertilger am liebsten gestrichen sehen mochten, und die als eifrige Nützlichkeitspolitiker um jeden für sie aufgewendeten Groschen feilschten. Erweist es sich aber, daß wir trotz des Krieges und gerade wegen des Krieges unsre Kunst brauchen, daß wir sie haben müssen, um

unsre moralische und geistige Existenz behaupten zu können, so bringt der Krieg auch auf diesem Gebiet uns eine Lehre, die, richtig verstanden, uns in Zukunft nicht nur tagelange Parlamentsdebatten erspart, sondern zu einer grundsätzlichen Neugestaltung unserer öffentlichen Kunstpflege führen muß.

Freilich, wenn man die Art der gegenwärtigen Kunstpflege und ihre kritische Spiegelung in den Blättern genauer betrachtet, kommt ein leiser Zweifel an der inneren Notwendigkeit dieses Betriebes und an der Würdigkeit der in ihm Tätigen auf. Hermann Bahr, der auf dem sterilen Boden Bayreuths Erlebnis über Erlebnis hat und von Bericht zu Bericht in tiefere mystische Entzückungen fällt, macht aus dem die ganze Welt durchschütternden Ereignis der Mobilmachung einen Schwank, der, kaum geboren, neben so manchem anderen üblen Tendenzstück von den deutschen Bühnen mit liebevoller Eilfertigkeit dem Publikum vorgeführt wird. In vielen Schauspieltheatern der Großstädte triumphiert die Posse von Benedix bis zu Blumenthal, die Kritik glaubt mit Rücksicht auf die schlechte Geschäftslage den Bühnen Vorspanndienste leisten zu dürfen. Auf musikalischem Gebiet sieht es hinsichtlich der Repertoire- und Programmwahl etwas besser aus, weil hier die wertvollsten Werke auch die kassenkräftigsten sind. Aber eine geradezu ungeheuerliche Geistesfaulheit hat sich aller bemeistert. Jede neue Lebensregung ist von vornherein zum lautlosen Absterben verurteilt. Die schon vorher beliebte Pflege ausschließlich alter, wohlbewährter Werke ist jetzt zur geheiligten Pflicht geworden. Unter dem Vorwande, dem Publikum in dieser Zeit nur die edelsten und kostbarsten Erzeugnisse unserer Kunst bieten zu wollen, erzieht man es zu einer Denkträgheit beispielloser Art und beschönigt die eigene Bequemlichkeit und Geschäftsschlauheit noch mit vaterländisch pathetischer Geste. Und die Kritik, die sich

sonst wenigstens von Zeit zu Zeit zum Aufstöbern und, wenn es sein mußte, etwas schmerzhaften Anbohren der Musikgewaltigen verpflichtet fühlte, scheint sich jetzt ebenfalls dem allgemeinen Schlummer hinzugeben. In Berlin hat kürzlich ein ganz Kluger entdeckt, daß es demnächst mit der Programmusik aus sein würde, und in Wien führt ein anderer die eigentliche Ursache des Krieges auf den bösen Russen Mussorgsky zurück, der den staatsgefährlichen „Impressionismus" erfunden und ihn den Franzosen verraten hätte, damit diese ein Kampfmittel gegen Wagner in die Hände bekämen. So zieht ein jeder auf seinem alten, hübsch aufgeputzten Steckenpferdchen in den Krieg und kommt sich noch sehr tüchtig dabei vor. Daß er im übrigen blind ist gegen die Geschehnisse um sich herum, daß er versäumt hat, den Kompaß seines Wesens neu einzustellen, daß er immer noch nach Zielen läuft, die längst der Wind verweht hat, während sich rings umher neues Land auftut — das auch nur ahnungsweise zu empfinden, ist ihm nicht gegeben.

Überblickt man dies alles aus einiger Entfernung, so fühlt man eine gewisse Übelkeit in sich aufsteigen. Man fragt sich, ob man nicht vielleicht doch die Wichtigkeit der Kunst, ihre Bedeutung als geistige Macht, ihre Notwendigkeit für das Dasein überschätzt habe, ob nicht am Ende die im Recht seien, die die Forderungen für sie aus dem Haushaltsplan der Allgemeinheit gestrichen und dem einzelnen zugewiesen sehen wollen. Wären die angeführten, teils lächerlichen, teils unwürdigen Einzelerscheinungen in Wahrheit mehr als Einzelerscheinungen, wären sie typisch für das Verhältnis der Kunst zu unserem Volksleben überhaupt, dann allerdings müßten alle, die bisher auf allgemeine wirtschaftliche Anerkennung eines Zwanges zur Kunstpflege gedrungen haben, schleunigst die Segel streichen. Dann aber müßte auch gleich ganze Arbeit gemacht und nicht ein Pfennig mehr aus öffent-

lichen Mitteln für ein solches Spielzeug ausgegeben werden. Wer es haben will, mag es sich kaufen und wer kein Geld dafür ausgeben kann, der mag es entbehren. Er wird keinen Schaden dadurch leiden. Sollte dies wirklich das Resultat sein? Man braucht nur den tiefen innerlichen Wechselwirkungen zwischen wahrhaftiger Kunst und wahrer Volksnatur nachzuspüren, um zu einem anderen Ergebnis zu gelangen. Diese Beziehungen sind so unergründlich und geheimnisvoll in der gegenseitigen Beeinflussungskraft und Anpassungsgabe beider Faktoren, daß schon diese empirische Beobachtung die Haltlosigkeit des Wortes von der Kunst als einem bloßen Schmuck des Daseins erweist und auf stärkere, innerorganische Zusammenhänge deutet. Trotzdem sind die vorher angeführten Fälle nicht nur Einzelerscheinungen. Sie sind typisch für das, was wir bisher mit einer unzutreffenden Bezeichnung öffentliches Kunstleben nannten, typisch nicht für das wahre Verhältnis zwischen Kunst und Volkstum, sondern für den Mißbrauch, den wir bisher mit der Kunst in der Öffentlichkeit treiben ließen auf unsere geistigen und wirtschaftlichen Kosten.

Was ist denn das eigentlich, was wir so gemeinhin als Kunstleben, Theaterleben, Musikleben bezeichnen? Ist es der Ausdruck eines gemeinsamen Wollens, bewußte oder unbewußte Gestaltung eines allgemeinen ideellen Betätigungsdranges? Nichts von alledem. Es ist nichts anderes als ein zur hör- und sichtbaren Erscheinung gewordenes kaufmännisches Hauptbuch, dessen einzelne Werte zufälligerweise nicht aus Kaffee- oder Pfeffersäcken, sondern aus lebendigen Kunstleistungen bestehen. Der aber, der diese Werte in Zahlen umrechnet und sie so spekulierend einsetzt, ineinander wirken läßt und gegeneinander ausspielt, der Mann, der vor dem großen Hauptbuch sitzt und die Zahlen darin tanzen läßt, das ist der Kaufmann, den man in diesem

Fall Intendant, Konzert- oder Theaterdirektor, Agent, in einzelnen Fällen auch Kommissionsrat nennt. Die Rechenkunststücke, die er in seinem Hauptbuch vollbringt, die eben nennen wir unser Theater- und Musikleben. Wer hat ihm diese beherrschende Macht gegeben? Wer anders, als wir selbst! Wir haben ihn auf seinen Posten gestellt, oder wir haben, falls er sich aus eigenem Unternehmungssinn dorthin gestellt hat, ihn anerkannt und ihm die Berechtigung zugesprochen, ja, ihm den Auftrag gegeben, mit der Kunst Handel zu treiben. Nun versucht der Mann selbstverständlich auch jetzt Geschäfte zu machen. Er muß es versuchen, denn es ist ihm Natur und Pflicht zugleich. Da tut sich plötzlich der klaffende Riß auf, der sich in Friedenszeiten noch durch allerlei geschickte Jongleurstückchen verdecken ließ, der Riß zwischen dem, was wir von der Kunst fordern und fordern müssen, um ihr in solcher Gegenwart überhaupt Daseinsberechtigung zuzuerkennen, und zwischen dem, was sie durch die bisher von uns geübte Art der „Kunstpflege" geworden ist.

Es ist nicht beabsichtigt, etwa die Agentenfrage oder damit zusammenhängende Themen anzuschneiden. Mit ihnen hat das hier Gesagte im Grunde sehr wenig zu tun. Agenten, die als kaufmännische Hilfsarbeiter aus der Organisation des Kunstlebens auf keinen Fall ausgeschaltet werden dürfen, können sehr nützliche Diener der Kunst sein, falls ihnen eben die dienende Stellung zugewiesen bleibt und man ihrem Unternehmungssinn nicht Gebiete öffnet, die ihrer Natur nach jeder spekulativen Behandlung unzugänglich bleiben müssen. Daß es aber solche Gebiete gibt, daß sie es sind, die den wertvollsten nationalen Kunstbesitz darstellen, von dem wir alle gerade dann zehren wollen, wenn der Vergnügungs- und Unterhaltungsplunder seinen Nährunwert erwiesen hat — das ist die erste Lehre, die uns der Krieg gibt.

Die zweite ist, daß Güter von so hoher Bedeutung für die Allgemeinheit nicht der Ausbeutung durch die Privatspekulation überlassen werden dürfen, sondern der Obhut und Verwaltung dieser Allgemeinheit unterstehen sollten. Die dritte Lehre ist, daß die öffentlich ernannten Pfleger ihr Kunstpflegeamt nicht als lästige Beigabe zu irgendeiner anderen Verwaltungsfunktion übernehmen und ihrer Aufgabe im übrigen als Laien mit nur formeller Verantwortlichkeit gegenüberstehen dürfen, sondern daß sie Fachleute sein müssen, von ebenso großer Sachkenntnis wie weitblickender Initiative. Das sind die drei großen Lehren, die uns die Gegenwart für die Lebendighaltung und Weiterentwicklung unserer Kunst gibt: diese Kunst ist nationaler Allgemeinbesitz, sie untersteht daher der öffentlichen Pflege und die von der Öffentlichkeit ernannten Pfleger dürfen nicht aus anderen Geschäftszweigen genommen, sondern müssen Sachkundige und künstlerisch Berufene sein.

Wie sieht es jetzt in Wirklichkeit aus? Unsere Bühnen sind teils Hof-, teils Stadt-, teils Privattheater. Am relativ günstigsten sind die Hoftheater gestellt, obschon auch ihnen eine konzessionslose Erfüllung ihrer künstlerischen Pflichten keineswegs möglich ist. Der persönliche Geschmack des jeweilig regierenden Fürsten übt oft sehr weitgehenden Einfluß auf Repertoiregestaltung und Personalzusammensetzung. Die übliche Leitung solcher Institute durch Laien, die nicht immer genügend Liebe zur Sachlichkeit haben, um sich mit rein repräsentativen Funktionen zu begnügen, am Ende gar Zwang zu politischer Rücksichtnahme wirkt hemmend. Trotz alledem hat ein Hoftheater bei zufälligem Zusammentreffen günstiger Umstände noch am ehesten die Möglichkeit, dann und wann einmal etwas Künstlerisches zu erwirken, weil die Geldfrage hier nicht ausschlaggebend ist. Weit schlimmer ist es um unsere deutschen Stadttheater bestellt,

wobei hier nur von denen gesprochen werden soll, die mit einigermaßen nennenswerten Zuschüssen rechnen dürfen. Das Unzureichende und im Grunde Unsinnige dieser Einrichtung liegt schon in der Bezeichnung „Zuschuß", wodurch von vornherein betont wird, daß das Institut in erster Linie selbst Geld einnehmen und nur bei etwaigen Fehlbeträgen wirtschaftlich gestützt werden soll. Auch wenn das Theater ein Luxus wäre, müßte man solches Verfahren tadeln und als unehrlich bezeichnen. Wenn eine Stadt zu arm ist, um ein Theater unterhalten zu können, so schließe sie das Haus oder nehme ihr Schild davon hinweg und übergebe die Bühne der Privatspekulation. Solche Stadt hat dann wenigstens Anspruch darauf, als aufrichtig zu gelten, indem sie sich Genüsse versagt, die sie nicht bezahlen kann. Aber ein schönes Theater besitzen, mit ihm nach außen hin prunken, sich im eigenen Bezirk damit brüsten, dann aber, wenn die Jahresabrechnung kommt, über jedes neue Tausend ein Geschrei erheben und Abstriche vornehmen wollen — das beweist nicht nur Mangel an Verständnis für die kulturellen Pflichten der Allgemeinheit, sondern auch für das Wesen der Kunst. Man mutet ihr den etwas dirnenhaften Beruf zu, schön zu tun und Geld damit zu verdienen, wobei man dann noch den sonderbaren Ehrgeiz hat, mit einem solchen Haustöchterchen nach außen hin Ansehen zu gewinnen.

Das sind unsere Stadttheater in Deutschland. Man nenne eines, das nicht diese oder jene gelegentliche künstlerische Tat durch Konzessionen entwürdigendster Art erkaufen mußte. Man nenne eine Stadt, in der nicht die jährliche Theaterdebatte für den sachkundigen Zuhörer zur Ursache heftigen Grimmes wird — bis er sich zur resignierenden Heiterkeit durchgearbeitet hat. Und das sind noch die Stadttheater, die wenigstens den schönen Schein zu wahren suchen. Soll erst gesagt werden, wie

es mit den Privattheatern aussieht? Vielleicht fällt diese Gattung von Betrieben für die jetzige Betrachtung nicht so sehr ins Gewicht. Ihnen, die unverhüllt auf Gelderwerb ausgehen, kann man die nach Gewinn strebende Ausübung ihres Gewerbes weniger zum Vorwurf machen als den Stadttheatern, die das nämliche unter dem Deckmantel von Kunstbestrebungen tun. Man darf sogar sagen, daß diese Privattheater als Stätten des Erwerbs durch Feilbietung von Vergnügungen nicht annähernd so schädlich wirken könnten, wie es der Fall ist., und daß man sie der Spekulation ohne ernstlichen Protest gönnen dürfte, wenn die im eigentlichen Sinne öffentlichen Pflegestätten der Kunst, unsere Hof- und Stadttheater ihre Mission richtig erfüllen würden.

Schlimmer und niederdrückender ist es, bei einem Blick auf das Musikleben sich eingestehen zu müssen, daß hier fast alles der privaten Willkür überlassen bleibt. Das Recht der Öffentlichkeit, in der Einrichtung der Stadttheater auf dem Gebiet des Bühnenlebens wenigstens äußerlich schwach angedeutet, ist hier — von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen — überhaupt nicht einmal der Form nach anerkannt. Unser Musikleben ist noch sehr jung, in seiner heutigen Verfassung hat es sich eigentlich erst nach der Gründung des Deutschen Reiches herangebildet. So empfing es die ihm jetzt wesentlichen Züge von einem geschäftsklugen, unternehmungslustigen Kapitalismus, während gleichzeitig einige in vormärzlichen Tagen auf Grund obligarchischer Prinzipien geschaffene, ursprünglich wertvolle, aber den veränderten Zeitverhältnissen nicht mehr entsprechende Einrichtungen in die Gegenwart hinübergerettet wurden. So ist unser Musikleben heute noch, ein paar Ausnahmen abgerechnet, vollständig der Willkür gesellschaftlicher oder kapitalistischer Machthaber unterstellt, die es ihren Interessen, Wünschen und Anschauungen entsprechend formen.

Und doch soll es unseren, der gesamten Öffentlichkeit Interessen, Wünschen und Anschauungen Ausdruck geben, es soll, wie der Name dem Sinn nach besagt, zeigen, wie die Musik in uns allen lebt, die Musik, die eines unserer kostbarsten Nationalgüter darstellt und an der wir alle, nicht nur die wenigen Machthaber, unsern unveräußerlichen Anteil besitzen und fordern.

Was sollen wir tun?

Der Krieg lehrt es uns. Wie unsere körperliche Nahrung der Spekulation entzogen und für die Gesamtheit zurückbehalten, dem Bedürfnis des Einzelnen entsprechend sinngemäß verwendet wird, so gebührt die staatliche, behördliche Beachtung und Pflege auch dem Teil unseres geistigen Besitzes, den wir als gemeinsames Erbteil überkommen haben. Er soll uns in Zeiten der Not zur Sammlung, zur Festigung, zur Erhebung dienen, er stellt den von unseren großen Künstlern aufgespeicherten Nationalschatz dar, aus dem wir moralische Kraft und Widerstandsfähigkeit schöpfen. Ein solches Besitztum dem Handel zur willkürlichen Ausbeute überlassen ist ebenso verderblich, wie etwa die Erlaubnis zur Vergeudung von Weizenmehl. Es ist noch verderblicher. Weizenmehl können wir unter normalen Verhältnissen wieder in genügenden Mengen einführen, es bedarf also nur einer augenblicklichen Verbrauchskontrolle. Unsere Kunst aber bleibt für immer in der unwürdigen Lage eines Handels- oder Machtobjekts für wenige Besitzende, wenn wir uns nicht gerade in solcher Zeit auf unsere Pflichten ihr gegenüber besinnen. Wir sehen ja, was man jetzt aus ihr macht und wie wenig das, was sie uns gegenwärtig ist, dem entspricht, was sie uns ihrem Reichtum nach bei richtiger Verwendung sein könnte. Banale Augenblicksdichtung, üble Tendenzmacherei oder seichte Komik in den Schauspielhäusern, geistige Regungslosigkeit, fauler Klassikerkult, träge Widerkäuerei in der Oper und im Konzert —

ist das Kunst oder ist es Zeitvertreib? Und doch ist das Bedürfnis nach Kunst vorhanden, muß vorhanden sein, sonst wären selbst diese an sich recht armseligen Lebensäußerungen des Kunstverlangens in solcher Zeit nicht denkbar.

Wir können nicht das Kunstleben in all seinen weitverzweigten Kundgebungen in gemeinsame Obhut nehmen, das wäre weder technisch durchführbar, noch sachlich zweckmäßig. Wir dürfen dem privaten Unternehmungssinn Spielraum genug lassen auf Gebieten, auf denen er keinen Schaden anrichten, unter Umständen durch Anregung sogar Nutzen stiften kann. Wir verlangen nur, daß überall dort, wo eine genügend zahlreiche Gemeinde vorhanden ist, der großen Kunst im Theater wie in der Musik eine Stätte errichtet werde, an der sie wirklich Kunst sein und sich als solche offenbaren könne, ohne Geschäftsaufträge, ohne Zwang zum Geldverdienen. Die praktische Lösung mag im ersten Augenblick schwierig scheinen, sie ist es aber keineswegs in dem gefürchteten Maße, wenn man sich entschließt, das jetzige, Riesensummen verschlingende Verwaltungssystem mit nichtfachmännischen Leitern an der Spitze aufzugeben, den Bühnen und großen Konzertinstituten Fachleute als Führer zu geben und die ganze Organisation auf genossenschaftliche Grundlage zu stellen. Sobald man diesen Instituten den Charakter besonderer Geschäftsunternehmungen nimmt, vereinfacht sich naturgemäß der Betriebsapparat um ein wesentliches. Es scheiden alle Elemente aus, die ihrer eigentlichen Natur nach mit der Sache gar nichts zu schaffen haben und sich nur infolge der verhängnisvollen Verquickung von Kunst und Geschäft parasitengleich an ihr nähren konnten. Der behördlichen Oberinstanz bleibt selbstverständlich die Pflicht zur finanziellen Garantieleistung. Daß es sich bei diesen Plänen keineswegs um Utopien handelt, daß sie namentlich auf dem

Gebiet des Konzertwesens ausführbar sind, zeigt die Einrichtung der vom Philharmonischen Orchester in Berlin veranstalteten Volkskonzerte. Dieses Orchester ist nach genossenschaftlichen Grundsätzen organisiert, es erhält von der Stadt eine Jahressubvention von etwa 60 000 Mark und übernimmt dafür die Verpflichtung zur Veranstaltung von Volkskonzerten bei äußerst niedrigen Eintrittspreisen. Hier ist im Keim bereits alles beisammen, was in den vorangehenden Zeilen gefordert wurde: in erster Linie die Sorge der Stadt um eine würdige, allen Bevölkerungsschichten zugängliche Pflege der wertvollsten Schätze unserer Instrumentalmusik, daneben gleichzeitig die soziale Fürsorge den Musikern gegenüber, bei voller Wahrung der Freiheit ihres künstlerischen und organisatorischen Selbstbestimmungsrechtes. Es würde nur darauf ankommen, die hier gegebenen Grundzüge für eine soziale Kunstpflege planmäßig weiter auszubauen, auf dem Gebiet des Theaters am zweckmäßigsten unter der Mitwirkung der „Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen". Es soll mit alledem, das ist ausdrücklich hervorzuheben, keineswegs etwa ein staatliches oder behördliches Kunstmonopol erstrebt werden. Dem privaten Unternehmer wird immer noch ein reiches Betätigungsgebiet bleiben auf dem er nach Gutdünken schalten kann, soweit erwerbslüsterne Künstler es für gut finden, sich in seine Hand zu geben, und soweit ein zahlungsfähiges Publikum ihn geschäftlich unterstützt. Was hier gefordert wird, ist nur die Schaffung von Freistätten für den Teil unserer Kunst, den wir als nationales Besitztum ansehen und den wir, damit er uns rein und allen zugänglich erhalten bleibe, aus der Hand der gesellschaftlichen und kapitalistischen Machthaber befreit und zum Gemeingut unter Fürsorge der Allgemeinheit erhoben sehen wollen.

Wozu das alles jetzt? Haben wir nicht heut noch andere, dringlichere Sorgen als die um die Gestaltung

unseres Kunstlebens? Diese Frage auch nur aufwerfen, heißt die Wichtigkeit des Themas von Grund aus verkennen. Gerade jetzt, wo die Unfähigkeit der bisherigen Machthaber, unser Kunstleben im Einklang zu halten mit dem, was die ganze Öffentlichkeit erfüllt, sich in krassester Form gezeigt hat, wo unser Kunstbetrieb — mehr als ein „Betrieb" war es ja nicht — anmutet wie die Zuckungen eines galvanisierten Leichnams, wo die Kritik immer noch ihre Aufgabe darin sieht, festzustellen, ob Herr Müller oder Herr Meyer besser Klavier spielt und sich sehr klug vorkommt, wenn sie ein paar Worte über Nationalismus, Programmusik oder Impressionismus faselt, statt den Blick auf das Ganze zu richten und zu sagen: alles, was hier unter dem Namen „Kunst" getrieben wird, ist dummes Zeug, bestenfalls „gebildeter Zeitvertreib", aber kein ehrlicher Ausdruck eines allgemeinen Wollens und Müssens — gerade jetzt ist der Augenblick da, in dem wir uns Rechenschaft geben und zu neuen Entschlüssen kommen müssen. Warten wir nicht zu lange. Das Kapital und seine Helfer sind nicht nur mächtig, sondern auch klug. Sie harren nur auf den Augenblick, in dem die Friedensglocken ertönen werden, um dann wieder dem alten Beruf ungestört nachgehen zu können. Dann aber erwarte man nicht etwa nur eine Rückkehr zu den früheren Zuständen, in denen immer noch versucht wurde, den Dingen eine künstlerische Frisur zu geben. Später wird man solche Rücksichten nicht mehr für nötig halten. Was uns dann bevorsteht, ist die zehn- und hundertfache Steigerung des alten Betriebes, ist der unverhüllte Amerikanismus, ist die unanfechtbare, unter keiner Maske mehr schamhaft verborgene Herrschaft der äußeren, gesellschaftlich kapitalistischen Macht über die Kunst, ist der Markt in seiner widerlichsten Form. Dahin werden wir kommen, wenn wir erst nach dem Frieden anfangen wollen, über unsere Kunst nachzudenken. Seien wir nicht

so töricht, uns einzubilden, daß just mit dem Ende dieses Krieges die ewige Glückseligkeit anbrechen und daß alles, was vorher irgendeinen Schaden aufzuweisen hatte, von nun an aus sich selbst herrlich und vollkommen sein müsse. Wir, die wir nicht an blinde Zufallsfügungen, sondern an die innere Gesetzmäßigkeit alles Geschehens glauben, haben die Pflicht, den verborgenen Gesetzen nachzusinnen, die jetzt am Wirken sind, und die Grundsätze unseres Tuns nach ihnen neu zu regeln. Halb und innerlich verlogen war unser Kunstleben bisher, eine Kreuzung von in sich erstickender, inhaltlos gewordener Tradition und geschäftslüsternem Kapitalismus. Sehen wir zu, daß wir ihm diese klägliche Mischung von lebensunfähiger Überlieferung und materialistischer Gewinnsucht, diese Halbheit und innerliche Verlogenheit nehmen. So sagen wir jetzt, inmitten des Krieges, aus der neuen Anschauung vom Wesen und Wert unseres geistigen Besitzes heraus, die eben dieser Krieg uns gegeben hat: „Gott grüß' die Kunst."

KÜNSTLER ALS POLITIKER
(1917)

Vor einiger Zeit wurde im „Berliner Tageblatt" die Frage erörtert, ob es angebracht sei, bei einer Reform des Herrenhauses auch Künstler zu Mitgliedern zu berufen. Bruno Wille als Sprecher der Künstler befürwortete lebhaft die Hinzuziehung solcher Volksvertreter, die „vermöge ihres hervorragenden Sinnes für Kunst und Dichtung zu den innerlich berufenen Kulturpolitikern gehören". Er erinnerte an Heine, Wagner, Arndt, Freiligrath, Gutzkow, an Uhland und an Goethes Tätigkeit als Minister. „Aus allem Chaos trachtet der Künstlergeist zur Form zur Ordnung, so ist er der gegebene Helfer des Gesetzgebers." Dem gegenüber lehnte der Reichstagsabgeordnete Wolfgang Heine die Idee einer „Repräsentation des Geistes" bedingungslos ab. „In den politischen Vertretungen können immer nur Durchschnittsmeinungen in Durchschnittsformen zum Ausdruck gelangen . . . Die Träger von Kunst und Wissenschaft würden in der politischen Arbeit nicht zu ihrem Rechte kommen und würden auch selbst der Organe dafür ermangeln: der Fähigkeit, in den Niederungen des Interessenkampfes zu atmen, und des sicheren Blickes, der sich nicht durch plötzliche Erregungen des Moments beirren läßt." Heine betont dann die Schwierigkeit einer Auswahl von Künstlerpolitikern und möchte diese davon bewahrt sehen, ihre Kräfte im Gezänke der Parteien zu verzehren. „Ihr Arbeitsfeld ist weiter, ihr Sitz höher, ihr Ziel größer als all dieses Kleine: der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben."

Es ist nicht beabsichtigt, die Diskussion über die Zweckmäßigkeit von Künstlerberufungen für das Herrenhaus hier fortzusetzen. Deswegen nicht, weil die Erörterung einer solchen Einzelfrage der Zusammensetzung des Herrenhauses erst dann angebracht erscheint, wenn

über die grundsätzliche Frage seiner Daseinsberechtigung und Machtbefugnisse eine Einigung erzielt ist. Das Herrenhaus und seine Reorganisation bleibe also hier aus dem Spiel. Der näheren Betrachtung wert dagegen ist der Gegensatz der Ansichten über die Stellung des Künstlers zur Politik im allgemeinen. Besonders wichtig in dieser Beziehung sind die Ausführungen Heines. In ihnen kommt zweifellos die Meinung des überwiegenden Teiles der Öffentlichkeit zum Ausdruck. Man geht mit dem Künstler um wie mit einem verzogenen Kinde, das man bei schlechtem Wetter nicht auf die Straße lassen will. Man redet geringschätzig von der Straße, wie Heine von der Politik, man erzählt dem Kinde von den bösen Buben, die sich dort herumtreiben, wie Heine von den Niederungen des Interessenkampfes spricht. Schließlich gibt man dem artigen Kinde, das viel zu fein organisiert ist für die rauhe Straßenluft, eine schöne Puppe zum Spielen — wie Heine sagt „Der Menschheit Würde usw.“ Zu fragen wäre nun allerdings, ob ein aus lauter Gesundheitsfürsorge und Zärtlichkeit dermaßen abgesperrtes Kind sich jemals zu einem lebens- und wetterfesten Manne entwickeln kann — ob der Künstler, der nichts von der Menschheit Not und Alltagssorge weiß, der nie in den „Niederungen“ ihres „Interessenkampfes“ zu atmen gelernt hat — ob ein solcher Künstler jemals „der Menschheit Würde bewahren“ kann. Der Dichter, von dem dieses Wort stammt, zählte gewißlich nicht zu den unpolitischen Naturen, sein Werk von den „Räubern“ bis zum „Tell“ beweist das. Freilich war er weder Mitglied des preußischen Herren- noch des Abgeordnetenhauses. Es wäre indessen verfehlt, daraus eine Bestätigung der Ansichten Heines abzuleiten, denn solche Einrichtungen waren zu Schillers Zeiten noch nicht vorhanden, die Möglichkeit zur Mitwirkung daher nicht gegeben. Heine sieht den Künstler als ein von Natur aus

unpolitisches Wesen an, und in dieser Beziehung zeugt der von ihm zitierte Schiller gegen ihn. Wo wäre überhaupt ein wahrhaft großer Künstler, den die politischen Strömungen seiner Zeit nicht aufs tiefste erfaßt hätten? Man denke an Mozarts Freimaurertum, das eine der Hauptquellen der „Zauberflöte“ wurde, man denke an Beethovens Napoleonbegeisterung, der wir die Eroika verdanken, um nur zwei Beispiele aus der scheinbar völlig unpolitischen Welt der Musiker zu nennen. Selbst für Bach, in dessen Leipzig allerdings von Weltpolitik nichts zu spüren war, spielten die kirchlichen Parteistreitigkeiten eine bedeutsame Rolle und veranlaßten ihn zu deutlicher Parteinahme. Mögen wir jedes beliebige Kapitel der Kunst- und Künstlergeschichte aufschlagen: je bedeutsamer die Erscheinungen, um so tiefer verflochten sind sie mit der politischen Geschichte ihrer Zeit, nur Unwissenheit oder einseitig ästhetisierende Betrachtung kann dies leugnen. Das Motiv der Schonung, für Heine ein Haupteinwand, darf also in Wahrheit nicht in Betracht kommen. Der Künstler kann, darf und will sich nicht politisch schonen. Er will es um so weniger, je tiefer seine Kunst im Menschlichen wurzelt, denn er holt diese Kunst nicht aus den Wolken herab, sie wächst ihm aus der Erde zu. Seine Natur treibt ihn, alle Säfte dieser Erde an sich zu ziehen, um dann erst, durchsättigt von ihnen, das Kunstwerk zur Höhe zu führen.

Muß somit die Tatsache und Notwendigkeit des politischen Erlebnisses auch für den Künstler als unabweislich und unbestreitbar gelten, so könnte doch gefragt werden, ob dieses Erlebnis sich nicht schon im Kunstwerk selbst zur Genüge auswirke und ob es angebracht sei, dem Künstler noch eine andere, praktisch alltägliche, außerkünstlerische Wirkungsbahn zu eröffnen. Hier scheinen sich in der Tat Schwierigkeiten zu ergeben. Die Ableugnung des politischen Erlebens beruht auf ober-

flächlichen Kenntnis der Psyche des Künstlers und der inneren Schaffensbedingungen, die Frage nach der Zweckmäßigkeit unmittelbarer politischer Betätigung dagegen ist nicht im Hinblick auf den Künstler allein zu lösen. Hier fällt die Umwelt die Entscheidung.

Es gab allerdings Zeiten, die dem Künstler gestatten konnten, in stiller Abgeschiedenheit nur sich und seinem Werke zu leben, sich aus den Weltereignissen den Honig zu saugen, dessen er für seine Person und Zwecke bedurfte, und im übrigen die Dinge gehen zu lassen, wie sie wollten. „Wo warest du, als ich die Welt geteilet? Ich war, sprach der Poet, bei Dir.“ Dabei war der Künstler stets, denn sein Beruf erforderte dies, aber die Welt bedurfte seiner nicht. Das, was sie Politik nannte, wurde von wenigen gemacht, es waren mehr Kräfte vorhanden, als gebraucht wurden. Der Begriff der politischen Führung als der aus der Summe aller verfügbaren Kräfte gewonnenen, höchstmöglichen geistigen Gesamtleistung lag noch fern. Die Idee überhaupt der Politik war wesentlich enger gefaßt in ihren Wirkungen, niedriger in ihren Zielen, als sie uns heute erscheint. Es wäre in der Tat ein überflüssiger, nutzloser Aufwand gewesen, hätte man neben vielen von vornherein schon Entbehrlichen auch noch den Künstler in ein politisches Joch spannen wollen.

Heute stehen wir einem wesentlich anderen Tatbestand gegenüber, einer neuen Wertung des Begriffs Politik, zudem der Forderung nach rationeller Ausnutzung aller vorhandenen Fähigkeiten. Nicht nur auf wirtschaftlichem Gebiet, weit mehr noch auf politischem, wo für die Aufgaben der vereinten Führung die besten Leistungen gerade gut genug sind. Die Frage lautet also nicht: wollen wir so freundlich sein, dem Künstler in Anerkennug seiner sonstigen Verdienste hier oder dort, sei es auch nur ehrenhalber, einen kleinen politischen Einfluß zuzubilligen? Sie ist so zu stellen: dürfen wir dem Künstler als dem Träger

einer unserer höchstreichenden geistigen Fähigkeiten weiterhin gestatten, beschaulich und friedsam neben der Welt herzuleben, lediglich zu seinem Vergnügen und unsrer Erholung von den Mühen des Tages? Ist das, was er in der Stille schafft, wirklich alles, was herzugeben er in der Lage ist? Genügt es den Forderungen, die wir alle an uns selbst und an jeden anderen zu stellen berechtigt sind, oder läßt sich noch mehr, noch anderes, noch bisher Unverlangtes aus ihm herauspressen?

Das also wäre zu fragen. Die Antwort lautet: wir haben in der bisher unausgemünzten politischen Arbeitskraft des Künstlers ein Kapital brach liegen lassen, das jetzt, gegenüber den Forderungen der Notwendigkeit zur Heranziehung aller politischen Arbeitskräfte, nicht mehr unausgenutzt bleiben darf — auch dann nicht, wenn scheinbar dadurch zunächst eine Schmälerung der künstlerischen Produktion eintreten würde. Der etwas bittere, geringschätzende Ton, in dem der Berufspolitiker Heine von den Aufgaben und Arbeiten der Politiker, von den „Niederungen des Interessenkampfes“ spricht, zeigt, wie sehr unseren heutigen Parlamentariern eine Blutauffrischung nottut. Denn die Kleinlichkeit der Behandlungsweise vieler Dinge — denken wir namentlich an städtische Parlamente — ist keineswegs durch die Objekte veranlaßt und mit ihnen unlösbar verknüpft. Sie ergibt sich zum großen Teil aus der engherzigen, nur in ausgefahrenen Interessebahnen kreisenden Anschauungs- und Denkart der Behandelnden. Hier genügen nicht die Wahlen, um die geforderte Blutauffrischung herbeizuführen, Wahlen, bei denen die neu Vorgeschlagenen doch immer wieder einem engen Kreise mehr oder minder gleichförmiger Persönlichkeiten entnommen werden. Hier ist nötig, daß politisch noch unverbrauchte Kräfte wachgerufen und dienstpflichtig gemacht werden, Kräfte, die, weil sie bisher dem politischen „Geschäft“ ferngestanden

haben, noch nicht von der pessimistischen Überzeugung durchdrungen sind, daß es nur im Krämergeist und Krämerstil betrieben und erledigt werden könne und deswegen für höher strebende Geister zu gering und niederziehend sei — Kräfte, die vielmehr neuen, weitergesteckten Zielen auch mit neuen, weiterreichenden Fähigkeiten zustreben.

Nun ist damit nicht gesagt, daß man alles, was geigen, blasen, malen und dichten kann, schleunigst in irgendein Parlament stecken oder zu Ministern ernennen müsse. Heine hat wohl recht, wenn er die starke Abhängigkeit des Künstlers von plötzlichen Gefühlserregungen hervorhebt und darauf hinweist, daß „in den Wirrnissen dieser Zeit mancher routinierte Parteiphilister sich noch leichter zurechtgefunden hat als viele anerkannte Größen des Geistes.“ Aber er hat nicht recht, wenn er solche Schwächen für untrennbar von der Künstlerseele hält und eine Besserung nur auf Kosten der Eigentümlichkeit der geistigen Leistung für möglich erachtet. Diese Auffassung, die den Künstler grundsätzlich zum Kindskopf gegenüber allen Fragen des praktischen Lebens stempelt, ist zwar sehr verbreitet. Sie entspricht etwa dem Witzblattyp des ewig zerstreuten Professors, aber keineswegs der Wirklichkeit. Schon die Art, wie die Künstler aller Fakultäten heutzutage die Ordnung und Vertretung ihrer wirtschaftlichen Interessen auf genossenschaftlichem Wege geregelt haben — ganz aus eigener Kraft — beweist, daß Künstlertum und realpolitisches Denken und Handeln einander keineswegs ausschließen, sich vielmehr in geradezu überraschendem Maße vereinigen lassen. Dies ist nur ein Beispiel, dem sich noch eine ganze Reihe aus dem Gebiet der Standesorganisationen anfügen lassen. Wenn sich auf dem größeren Felde der allgemeinen Politik ähnliche Erscheinungen noch nicht gezeigt haben, wenn vielmehr hier die Künstler gerade unsrer Zeit in der Tat entweder

völlig gleichgültig geblieben sind oder, wo sie hervortraten, versagt haben, so kommen zur Erklärung zwei Ursachen nicht grundsätzlicher, sondern lediglich zufälliger Art in Betracht.

Die erste ist die schon erwähnte Ärmlichkeit und Enge, die bis in unsere Tage hinein vielfach mit dem Begriff der Politik und der politischen Wirksamkeit verbunden war. Aus dieser Ärmlichkeit und Enge der Kanzleistube und des kleinlichen Interessenkampfes streben wir hinaus. Ob es uns gelingen wird, wirklich hinauszukommen, ist eine Frage, die hier nicht zur Erörterung steht. Aber der Wille dazu ist da. Er wird getragen von der elementaren Erkenntnis, daß Politik nicht mehr eine Sache ist, die nur ein paar Leute angeht und von der „nichts zu verstehen" zum guten Ton gehört. Wir haben jetzt gelernt, daß wir alle uns bemühen müssen, etwas von Politik zu verstehen, „verstehen" im Sinne des produktiven Mitwirkens an einer Angelegenheit, die nicht mehr Angelegenheit einzelner, sondern unser aller ist. Wer aber wäre mehr berufen hier schöpferisch mitzuwirken als der Künstler, dessen Schaffen schon in den eigensten Vorbedingungen auf dem Gefühl und Bewußtsein der nationalen Zusammengehörigkeit und Gemeinschaft beruht? Man glaube doch nicht, daß man mit der Aufforderung zur Mitwirkung an der politischen Tat dem Künstler eine Last aufbürde, die dieser nur unwillig trägt. Im Gegenteil: in jedem wahrhaft berufenen Künstler ist der Drang danach lebendig — der Drang nach Abschüttelung eines alten Vorurteils, wie es aus den Heineschen Ausführungen spricht, der Drang, damit die eigene Verfehlung gutzumachen, die in der bisherigen politischen Gleichgültigkeit lag. Denn diese allzu willige Passivität der Künstlerschaft ist als zweite Ursache des bisherigen Zustandes anzusehen. Der Künstler selbst hat hierdurch schweren Schaden gelitten, er ist durch sein politisches

Abseitsstehen auch künstlerisch verarmt. Wenn wir heut fragen, woher in allen unseren Künsten die Scheidung kommt, die sie der Volksmehrheit fremd macht, warum diese überall dem Schund zuläuft, während der Künstler artifiziellen Neigungen nachhängt, so lautet die Antwort: weil der Künstler selbst außerhalb der Volksmehrheit stand, weil er deren Sprache nicht mehr verstand und sie nicht die seinige — weil er ein unpolitisches Wesen geworden war. Die Zeit drängt ihn aus dieser Absonderung heraus. Sie fordert seine Kräfte auch zur praktischen Arbeit, die er nicht nur für sich selbst, für seine wirtschaftlichen Interessen, sondern mehr noch für die Allgemeinheit leisten soll. Er wird daran nicht verarmen, er wird eine neue Kraft hineintragen in das sich ausweitende Gebiet der politischen Arbeit: die Kraft der schöpferischen Idee. Diese Kraft wird ihm verzehnfacht wieder zuströmen, indem er lernt, aus den niedrigsten und alltäglichsten Nöten seines Volkes dessen tiefste Bedürfnisse zu erkennen und so die Wurzel zu finden, aus der allein eine wahrhaft große, allumspannende und überschattende Kunst emporwachsen kann.

DER GEISTIGE ARBEITER

(1918)

Wenige Tage nach Ausbruch der Revolution kam aus Berlin die Mitteilung, es habe sich dort ein „Rat geistiger Arbeiter“ gebildet. Einige Namen wurden genannt, von denen die meisten der Öffentlichkeit unbekannt, ein paar als Vertreter einer kleinen aktivistischen Literatengruppe in der letzten Zeit mehrfach genannt worden waren. Ein Programm wurde veröffentlicht, das, obschon es nur als „vorläufig“ gelten soll, doch zeigt, daß die Tätigkeit dieses „Rates“ sich auf alle Gebiete des öffentlichen, politischen und geistigen Lebens erstrecken soll. Wir wollen hier nicht in eine Kritik dieses Programmes eintreten, wir wollen auch nicht über die Persönlichkeiten sprechen, die diesen Berliner ballon d'essai — um mehr handelt es sich wohl nicht — haben aufsteigen lassen. Wir wollen den Fall rein symptomatisch betrachten. Ein neues Schlagwort ist aufgeworfen worden in einer Zeit, die danach lechzt, neue Richtugen für die innere Orientierung, neue Parolen für die äußere Sammlung zu finden. Je nötiger wir solche Sammelrufe von wahrhaft bindender Kraft brauchen, um so wichtiger ist es, zu verhüten, daß voreilige, unbesonnene Schreier Verwirrung stiften. Die Verhandlungen der Groß-Berliner A.- und S.-Räte zeigen, daß man solchen „Räte“-Bildungen, soweit sie politische Macht erstreben, mit einigem, nicht ganz unberechtigten Mißtrauen gegenübersteht und darin nur mehr oder minder verkappte Anbiederungsversuche sieht. Grund genug, sorgsam darauf zu achten, daß das Berechtigte und Entwicklungsfähige der geistigen Bewegung nicht durch falsche Zielsetzung diskreditiert werde.

„Geistiger Arbeiter“ klingt recht hübsch und zeitgemäß. Die Bezeichnung ist auch richtig insofern, als sie

den zwar selbstverständlichen, gegenwärtig aber nicht überflüssigen Hinweis enthält, daß der Mensch nicht nur mit der Hand, sondern auch mit dem Gehirn „arbeitet“. Sie ist aber falsch und irreführend in der Hauptsache, indem sie nämlich den Anschein zu erwecken sucht, als seien geistige Arbeiter eine Klasse für sich, mit eigenen Klasseninteressen, Klassenforderungen, Klassengesetzen. Auf dieser Einheitlichkeit des Klassenbewußtseins ruht der Begriff des Arbeiters als politischer Erscheinung. Von ähnlicher Einheitlichkeit des Klassenbewußtseins kann beim „geistigen Arbeiter“ weder theoretisch noch praktisch gesprochen werden. Es ist auch nicht wünschenswert, daß das jemals der Fall sei. Der Künstler, der Akademiker, der Gelehrte kann sich wohl nach freier Wahl dieser oder jener Gesellschaftsklasse anschließen — und gerade darin wird sich die besondere Art seiner Geistigkeit zeigen — aber man würde den „geistigen“ Arbeitern eben ihre „Geistigkeit“ nehmen, man würde die ideelle Bedingung ihres ganzen Menschentums zerstören und ihr freies Schöpfertum in eine simple Erwerbshantierung umsetzen, wollte man sie zur Klassenorganisation bringen. Solange aber dies nicht der Fall ist, fehlen die Voraussetzungen für den Anspruch auf eine dem Arbeiterrat entsprechende oder ihm eingegliederte politische Klassenvertretung, gar nicht zu reden von der Unmöglichkeit, eine solche außer in Großstädten überhaupt äußerlich ordnungsgemäß zustande zu bringen.

Sehen wir davon ab, daß der Anspruch auf politische Klassenvertretung äußerlich undurchführbar und innerlich unberechtigt ist — wäre er denn überhaupt wünschenswert? Man stelle sich vor, daß alle „geistigen Arbeiter“ für sich politisierten, für sich wählten und berieten, mit anderen Klassen- und Parteivertretern nur im Verhandlungsplenum zusammentreffend und dort die Angelegenheiten des „Geistes“ von vornherein als Parteiangelegen-

heiten behandelnd — was wäre die Folge? Eine unerhörte geistige Verarmung des gesamten politischen Lebens, ein geradezu katastrophaler Zusammenbruch der ideellen Kräfte, weit schlimmer als in früheren Zeiten. Denn alle die geistigen Arbeiter, die sich bisher, soweit sie überhaupt politisch mittaten, auf sämtliche politischen Parteien von der Rechten bis zur äußersten Linken verteilten, würden jetzt dem allgemeinen Parteileben entzogen, den Macht- und Utilitaritätsleuten fehlte jegliches Gegengewicht, und diese würden selbst innerhalb der „Geistigen" die Oberhand bekommen. Besinnen wir uns doch auf das, was wir wollen und immer gewünscht haben. Wir wollen und wünschten auf allen Gebieten, in allen Parteien eine Stärkung der ideellen Kräfte, wir waren gegen das Beiseitestehen des Künstlers, gegen die politische Zurückhaltung aller derer, die berufen sind, schöpferische Ideen in die Politik zu tragen, sie von kleinen Krämergesichtspunkten zu befreien und ihr starke innere Antriebe zu geben. Und darum sagen wir heut den „geistigen Arbeitern": seid nicht versessen auf politische Macht, quält Euch nicht mit der Frage: durch welches Mittelchen können wir vielleicht einen Platz im Arbeiterrat erwischen? Das ist ein kindischer, fruchtloser Ehrgeiz, durch den Ihr Euch lächerlich macht. Lehret die Völker und die Parteien, mischt Euch unter sie, tragt den Geist, dessen Künder und Arbeitsleute Ihr seid, hinein in sie und laßt ihn lebendig werden. Dann wird er wirken, gleichviel, ob einer von Euch selbst im Rate sitzt oder ein anderer, der Eure Botschaft weitergibt.

Dieses „Dienen am Geiste" ist das Schwere und Nötige. Wer die Aufgabe so faßt, wird auch Stellung finden zu der Frage, die heut alle geistigen Menschen bewegt: wie werde ich jetzt werktätig? Sicher nicht durch Streben nach unmittelbarer politischer Macht, weder als Person noch als Organisation. Dergleichen ist nicht nur

unberechtigt und falsch, es ist auch würdelos, und wir wollen uns doch beizeiten gegen ein Hofgängertum auch unter den neuen Verhältnissen verwahren, um so nachdrücklicher, je mehr wir uns ihrer freuen. Aber dem geistigen, oder sagen wir besser: dem Geistesarbeiter steht jetzt ein ungeheures Arbeitsgebiet offen. Er braucht nur hinzublicken, und er wird kaum wissen, wo er anfangen soll. Wir stehen vor der Aufgabe der Sozialisierung unseres gesamten geistigen Besitzes, der von Grund auf umwälzenden Neugestaltung aller Formen unseres geistigen Daseins: in Schulen, Akademien und Universitäten, auf allen Gebieten der Künste, der bildenden wie der darstellenden, in all den fast unübersehbaren Verzweigungen des öffentlichen geistigen Lebens. Hier gilt es gerade so wie auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet die Vergesellschaftung anzubahnen und ebenso die radikale Einreißung des Vorhandenen, so weit es erweiterungsfähig und entwicklungswillig ist, zu verhüten, es planvoll der Neuordnung dienstbar machen, die Grundlagen zu erweitern, neue Ideen zu pflanzen. Um dieses zu tun, bedarf es nicht der unmittelbaren politischen Macht. Es bedarf zunächst nur einer Sammlung der vorhandenen, arbeitswilligen Kräfte, der Aufstellung positiver Programme, ihrer gründlichen Durcharbeitung und dann der Weiterleitung an die ausführenden Instanzen. Auf diese Art bildet sich aus dem inneren Betätigungsdrang des Geistesarbeiters in der Stille ohne heftiges Geschrei eine Macht heran, die mit der Kraft des wahrhaft produktiven Willens sich Beachtung und Geltung erzwingt, gleichviel, ob sie politisch Sitz und Stimme hat oder nicht. Aber erst muß dieses Produktive da sein und sich durch sein tätiges Dasein als lebensfähig und lebensberechtigt erweisen, nicht umgekehrt als Homunkulusstimmchen nach Beachtung schreien, ehe man weiß, was eigentlich daraus werden will. Seid Ihr geistige Arbeiter — gut,

so arbeitet erst und zeigt dann, was Ihr zu schaffen vermögt. Aber nur sagen: wir sind's — und dabei mit leeren Händen und großen Ansprüchen kommen, das taugt nichts und wird mit Recht verlacht.

Vor einigen Tagen ist ein „Aufruf von Künstlern und Dichtern" erschienen. In schwungvoll pathetischer Rede spricht er von dem Glauben an Deutschlands Zukunft, von der Hoffnung, „in nicht allzu langer Zeit den deutschen Boden reicher als je in Blüte zu sehen". Hochangesehene Namen stehen darunter: Gerhart Hauptmann, Max Liebermann, Richard Strauß sind dabei, eine Anzahl minder gut klingender findet sich zwar daneben, aber man hat sie wohl im Bestreben nach Einheitlichkeit der Wirkung hinzugenommen. Wir wollen daraus keinen Vorwurf ableiten, indessen möchten wir doch hören, was die Unterzeichner außer dem schönen Glauben an die Zukunft zu sagen haben und wie sie sich die Verwirklichung dieses Zukunfttraumes denken. Und da heißt es: „Keiner wird jetzt zurückstehen, dessen Kräfte im Nationaldienst verwendbar sind. Auch die neue Regierung möge mit uns rechnen, wo sie unser Wirken für ersprießlich hält. Keiner von uns wird zögern, im Wohlfahrtsdienste des Friedens das seine von Herzen und nach Kräften zu tun." Also das ist alles? Darum die feierliche Gebärde, um etwas auszusprechen, was doch ganz selbstverständlich ist? Wie arm müssen unsere Künstler und Dichter sein, wenn sie uns jetzt nicht mehr und nichts besseres zu sagen haben, als daß sie sich der neuen Regierung zur Verfügung stellen. Gewiß, daß sie Künstler sind, wissen wir, und der Mann, der die „Weber" und „Florian Geyer" geschrieben hat, braucht sich als Dichter nicht neu zu legitimieren. Aber wir wünschten, er und alle die anderen, die sich da anbieten, warteten nicht, bis die Regierung Zeit findet, ihnen einen Platz anzuweisen, wo man „ihr Wirken für ersprießlich hält". Wir wünschten, sie schüfen

sich selbst diesen Platz, indem sie ihr Künstler- und Dichtertum durch eine Tat geltend machten, eine Tat, die bewiese, daß Kunst nicht nur Luxus und der Künstler nicht nur Funktionär ist, sondern daß Künstler und Dichter sein Führer sein heißt, Seher und Prophet, Tröster und Aufrichter. Das braucht das Volk von seinen Künstlern, nicht aber, daß sie sich auf Anruf zur Verfügung halten. Sie selbst sollen an- und aufrufen, das ist ihre Sendung, und dann wird man auch ihre Kunst feiern und ihr Altäre bauen.

Das Volk braucht seine Dichter und Künstler, es braucht alle seine Geistesarbeiter. Viele haben sich zwar schon mit schnell erwachter Energie den Aufgaben der Stunde zugewandt, aber mancher noch ist niedergebrochen und verzagt und bedarf des Glaubens an das Neue, Kommende, um die Tränen zu stillen über das Vergangene. Dazu bedarf es nicht der Leute mit dem kleinen politischen Ehrgeiz oder den zur Verfügung stehenden Talenten. Es bedarf der aufbauenden produktiven Geister, der aus schöpferischem Trieb Mittuenden. Nur so wird das Volk die geistige Arbeit als Arbeit im Volkssinne wahrhaft achten lernen und ihren Vertretern den Platz einräumen, den eine armselige Agitationsmacherei nie erringen und auch nie beanspruchen kann.

DIE KUNST GEHT NACH BROT

(1918)

Die Kunst geht nach Brot, sagt Lessings Künstler. Die Zeit, der wir entgegengehen, scheint uns die Schwere dieses Wortes in bisher kaum geahnter Deutlichkeit zum Bewußtsein bringen zu wollen. Wenn man heut mit sehr gescheiten und einsichtigen Leuten über die zukünftige Gestaltung des künstlerischen Lebens in Deutschland spricht, so hören sie ruhig zu, erklären das Gesagte für sehr schön und richtig, fragen aber dann: Wie denken Sie sich die Durchführung? Woher soll das Geld kommen? Werden wir nicht jetzt auf vorläufig unabsehbare Zeit hin unsre öffentlichen Ausgaben aufs äußerste einschränken müssen? Hätte nicht sogar ein einigermaßen glimpflicher Ausgang des Krieges uns auf Jahre hinaus drückende Lasten auferlegt? Um wieviel mehr die jetzige, in ihren wirtschaftlichen Folgen einstweilen noch unübersehbare Katastrophe. Und ist es nicht selbstverständlich, daß, wenn Abstriche gemacht werden, wenn wir an die Regelung der Invaliden- und Hinterbliebenenfürsorge, an die Bezahlung unserer bisherigen Schulden und der uns noch aufzuerlegenden Entschädigungen denken müssen — und dies alles in einer Zeit tiefsten wirtschaftlichen Niederganges und ungeheuerlich anwachsender Betriebskosten — ist es nicht eine selbstverständliche, beinahe sittliche Forderung, daß wir da zu allererst an die Einschränkung der Ausgaben für künstlerische Zwecke denken müssen? Kommen nicht zudem jetzt auch noch die Künstler aller Art und verlangen ihren reichlich gemessenen Anteil an der allgemeinen Erhöhung der Gehälter? Wir zweifeln, ob es uns möglich sein wird, unter diesen Umständen den Betrieb auch nur in den jetzigen Formen aufrecht zu halten. Wie sollten wir da an eine Steigerung und Ausbreitung denken können, sei sie noch so ideal gedacht, sei

sie noch so folgerichtig aus dem Geist und Willen der Zeit als notwendig begründet?

Das sind Gründe, deren Logik man sich nicht entziehen kann. Man soll und darf es auch nicht tun, denn die Not der Zeit ist so drückend, daß es verbrecherisch wäre, wollte der einzelne oder die einzelne Interessentengruppe versuchen, durch rhetorische oder dialektische Künste oder durch irgendwelche diplomatische Geschicklichkeit sich Vorteile zu sichern, die ihr der Sachlage nach nicht zustehen. Man muß im Gegenteil fordern, daß nichts geschehe, was nicht der schärfsten sachlichen Prüfung standhält, daß aus öffentlichen Mitteln kein Pfennig nur aus Gutmütigkeit oder der Überlieferung zuliebe verausgabt werde. Man muß darum die Verfechter jener Spartheorie bitten, nicht etwa der Kunst gegenüber weiterhin gnädigst ein Auge zuzudrücken, sondern im Gegenteil nun auch den Mut zu finden, das Grundsätzliche ihrer Ansichten bis zum Ende durchzudenken und dann unerbittlich die sich daraus ergebenden Folgerungen zu ziehen. Nur so werden wir aus der Halbheit des bisherigen Zustandes herauskommen und endlich Klarheit gewinnen über die Bedeutung der Kunst für unser öffentliches Leben. Diese Klarheit kann sehr schmerzlich sein. Sie kann dazu führen, daß die Kunst als Bettlerin ausgewiesen wird aus dem Hause der Armen, die selbst nichts mehr zu verschenken haben. Aber es ist besser, wir haben keine Kunst, wenn sie ein Luxus ist, den wir uns nicht mehr leisten können, als daß wir ihr jetziges Schmarotzerdasein verlängern und sie zur unberechtigten Almosenempfängerin machen. Entweder sie hat vollen Anspruch auf Leben unter uns. Dann sind ihre Forderungen genau so berechtigt wie alle anderen. Oder sie hat keine Daseinsberechtigung in unserer Mitte. Dann müssen wir sämtliche Subventionen rücksichtslos einziehen, denn wir dürfen heut auch für Wohltätigkeitszwecke kein Geld auf

die Straße werfen. Wenn uns die jetzige Lage zwingt, uns über diese Frage gründlich Rechenschaft zu geben, so hat sie etwas unschätzbar Gutes bewirkt. Ehe der Mensch alles mögliche Schöne und Beglückende wollen will, muß er wissen, was er wollen darf. Daß wir das nicht wußten, war eben unser Verhängnis.

Prüft man die eingangs erwähnten Bedenken auf ihre Grundidee hin, so erkennt man hier die Auffassung der Kunst als einer nicht innerlich berechtigten, sondern geduldeten Empfängerin öffentlicher Gelder. Sind diese zur Genüge vorhanden, so werden sie, wenn auch selten fröhlich, bewilligt, nicht etwa ausreichend, sondern so knapp wie irgend möglich und für eine wahrhaft freie, unbehinderte Entfaltung des Kunsttriebes meist unzureichend. Es entspricht dies der Kunstauffassung des Besitzenden, seiner Unterscheidung zwischen Notwendigkeiten und Annehmlichkeiten des Lebens. Das Geschäft und die Hilfsmittel zum Betriebe des Geschäftes sind für ihn Notwendigkeiten. Die Kunst schätzt er wohl, aber nur als Genuß und Verschönerungsmittel, als Erholung und Zeitvertreib. Ob er sich diesen Zeitvertreib an ernster oder leichtwiegender Kunst schafft, ob er also lieber „Parsifal“ hört als „Das Dreimäderlhaus“ ist für seine grundsätzliche Auffassung vom Wesen der Kunst gleichgültig. Entscheidend ist lediglich, daß die Kunst für ihn außerhalb der Daseinsnotwendigkeiten liegt. Dementsprechend schränkt er seine Ausgaben für Kunst in dem Augenblick ein, wo das Geschäft nachläßt, gerade so wie er die Nagelpflege vernachlässigt, wenn er dauernd mit der Hand arbeiten muß. Kunst und Nagelpflege — beides muß nicht sein. Man betreibt sie vielleicht gern, weil man Spaß daran hat und guten Eindruck damit macht, aber doch nur, soweit es die Umstände gestatten.

Diese Kunstauffassung ist maßgebend gewesen für unsre bisherige öffentliche Kunstpflege. Sie ist die Quelle

all der Streitigkeiten über öffentliche Kunstpflege, die seit etwa einem Jahrhundert — seitdem das Bürgertum die Führung der öffentlichen Angelegenheiten übernommen hat — durchgefochten und doch niemals zu einem befriedigenden Abschluß gebracht werden konnten, weil eben die Möglichkeit einer inneren Verständigung fehlte. Es soll weder verkannt noch unterschätzt werden, daß der einzelne Bürger sowie besondere Vereinigungen einzelner vielfach aus ehrlicher Begeisterung Großes und für alle Zeiten Vorbildliches für die Kunst getan haben. Aber dies berührt nicht die grundsätzliche Einstellung der Gesamtheit. Diese Gesamtheit konnte nie begreifen, daß öffentliche Kunstpflege eine ganz ernsthafte und sachlich tiefst berechtigte Angelegenheit sei, weil sie nur das Geschäft und dessen Daseinsbedingungen als notwendig im sittlichen Sinne gelten ließ, der Kunst aber immer wieder nur den Rang eines edlen Genußmittels zuerkannte. Nur weil es uns seither gut ging und der Besitz daher gern neben anderen Verschönerungsmitteln des Daseins auch der Kunst eine gewisse Entfaltungsfreiheit gewährte, sind wir uns des tiefen Widerspruchs zwischen dem Wesen der Kunst und ihrer öffentlichen Geltung im allgemeinen nicht so deutlich bewußt geworden. Jetzt aber tut er sich klar vor uns auf und zwingt uns zur Entscheidung.

Kann denn Kunst noch etwas anderes sein, als sie in der heut geltenden Auffassung erscheint? Ist sie nicht wirklich nur Schmuck des Lebens, reicht ihr Wesensinhalt über die Bedeutung des Illusionsmittels hinaus? Wenn wir die bisherigen Formen des öffentlichen, politischen, wirtschaftlichen und sozialen Lebens ansehen, so werden wir ehrlich sagen müssen: nein. In dieser Verfassungsart der menschlichen Gesellschaft hat die Kunst in der Tat nur Platz als Zerstreuerin und Gauklerin, denn ihr wohnt kein Marktwert inne. Solange „Verdienst“ das Losungswort ist, wird das, was materiell unfaßbar ist, nur in

Feierstunden sich hervorwagen dürfen, als zeugendes und wertschaffendes Element im „eigentlichen" Kampf der Kräfte dagegen keine Rolle spielen. Aber wir können diese Antwort nicht als endgültig anerkennen. Gegen sie spricht die Erkenntnis der ethischen Gewalt unsrer großen Kunst, ihre Bedeutung als Erzieherin, Bildnerin und Befreierin des menschlichen Geistes. Wir fühlen und erkennen, daß diese Gewalt sich nicht auswirkt in dem engen Rahmen, den man ihr heut anweist, daß sie unaussprechbar viel mehr ist als flüchtige Erbauung in ein paar arbeitsfreien Nebenstunden, daß sich in ihr ein Lebenselement kundgibt, daß sich durch sie eine Speisung der Seele vollzieht, die man nicht, je nach den verfügbaren Mitteln beliebig benutzen oder nicht benutzen kann, sondern deren der Mensch bedarf wie der reinen Luft zum Atmen — um so nötiger bedarf, je ärmlicher sein äußeres Dasein sich gestaltet.

Dieser schöpferische Wert der großen Kunst ist uns freilich durch die Art, wie bisher öffentliche Kunstpflege betrieben wurde, fremd und fremder geworden. Er wird uns jetzt wieder vertrauter werden, weil wir uns seiner bewußt werden müssen, um uns vor der Versklavung auch des inneren Menschen zu schützen, um nicht ganz herabzusinken zu Werktieren des Geschickes. Die Zeit der Kunstliebhaberei ist jetzt vorbei. Wir wollen nicht verkennen, daß wir ihr vieles zu danken haben und daß, wenn wir heut an Weiterbau denken, wir die Grundlagen benutzen müssen, die diese Liebhaberzeit gelegt hat, als die Idee einer öffentlichen, allgemeinheitlichen Kunstpflege noch eine Utopie zu sein schien. Der neue Staat aber, der sich aufbaut auf den Sieg der Revolutionsidee, kann, sofern er sich behaupten und durchsetzen will, die bisherige Fürsorgebehandlung geistiger Güter nicht mehr als ausreichend gelten lassen. Ihm bleibt, soll er nicht in Negation und Zerstörung verfallen, als positive Eigenleistung

nur die Proklamierung der bedingungslosen Nofwendigkeit einer allgemeinheitlichen Geistespflege. Allein die Vergesellschaftung auch der geistigen Güter vermag der der wirtschaftlichen Berechtigung, Sinn und ethisch fundierten Bestand zu geben. Die soziale Republik muß daher zu ihrer eigenen Daseinsbejahung die höchstmögliche Steigerung und Kräftigung des Kunst- und Geisteslebens zum Ziel haben. Aus dieser neuen Zielsetzung ergeben sich die entsprechenden wirtschaftlichen Verpflichtungen. Sie heben den alten Geist des Protektorentums als Ehrenpflicht des Besitzes auf. Sie setzen an seine Stelle die gemeinwirtschaftliche Neugestaltung des Kunst- und Geisteslebens als der eigentlich produktiven, wesensunmittelbaren Inkarnation des neuen Staatsgedankens überhaupt. Das kulturelle Gemeinschaftsleben ist die Rechtfertigung und Krönung des wirtschaftlichen, beide bedürfen, stützen und ergänzen einander: der „Staat des sozialen Rechts“ bedingt den Staat der sozialen Kunst.

Die Kunst geht nach Brot — wir erkennen in diesem Wort die ganze Geschichte der Vergangenheit, sowohl der Kunst wie der ihr Ergehen bedingenden und bestimmenden Gesellschaft. Die Kunst ging nach Brot, sie war eine Bittstellerin, sie mußte es sein, denn ihre tiefste, schöpferische, lebensgestaltende Macht konnte sich nicht entfalten unter plutokratischer Herrschaft und so blieb sie die je nach Lage der Umstände gut oder minder gut bezahlte Lohndienerin für freie Stunden. Aber sie darf nicht mehr nach Brot gehen. Je stärker die sozialistische Idee sich durchringt, um so wirksamer wird die Kunst ihre aufbauende, menschenbildnerische Kraft erweisen, um so tiefer wird sie eingreifen in das Leben überhaupt — über den Luxus des Absolutismus, über die private „Erbauung“ des Liebhabers weit hinaus, eine der großen ewigen Mächte des Schöpfergeistes, die den Menschen erst zur Menschheit führt.

GEFAHREN

(1918)

Es ist etwas großes um eine befreiende Bewegung, um den Drang zum Licht, aus dem sie quillt, um die Entbindung bisher verborgener schöpferischer Kräfte, um das Ziel der höchsten Beglückung aller im Glück des einzelnen. Bleibt diese Bewegung rein, ihres Weges und Zweckes sich stets bewußt, so wird nichts ihren Erfolg hindern können, Widerstände, wo sie sich auftun, werden sie nur festigen und fördern. Aber es bestehen Gefahren, die als solche nach außen zunächst kaum erkennbar sind und die doch zum Verhängnis werden können. Sie sind um so größer, je mehr sich die Revolutionsidee vom Gebiet der Tages- und Machtpolitik entfernt, je tiefer sie in kulturelle und rein geistige Dinge eingreift. Alle äußeren Machtmittel sind hier, soll der Sinn der Revolution gewahrt bleiben, wirkungslos und unzulässig, nur noch Idee steht gegen Idee, und wer diesen Kampf der Ideen zum Interessenstreit profaniert, läuft Gefahr, ihn seiner Würde und damit auch seiner reinigenden Wirkung zu berauben.

Es gilt, sich dieser Gefahren bewußt zu werden, um sie zu meiden. Der revolutionäre Künstler namentlich muß sich von Konjunktureinflüssen freihalten. Was er will, ist zunächst nichts andres und darf nichts andres sein als Freimachung der Persönlichkeit von den Hemmungen des Alltags für den ungehinderten Dienst an der Kunst. Das ist das Ziel, alles übrige ist nur Mittel. Er hüte sich, das Mittel zum Zweck zu machen und die Revolution zum nackten Lohnkrieg umzuwandeln. Daß der Künstler nicht von der Luft und von schönen Gefühlen lebt, wissen wir, daß die Revolution ihm endlich die gebührende soziale und wirtschaftliche Eingliederung gebe, hoffen und fordern wir. Von ihm selbst aber erwarten wir, daß er sich nicht ganz in den sozialen Kampf verliere, daß ihm stets die

Erfüllung seiner Künstlersendung als oberstes Gebot der Persönlichkeit und des Standes gegenwärtig bleibe. Wer glaubt, sie auch nur zeitweise zurückstellen zu dürfen, um erst einmal sich nur sozial auswirken zu können, der hat sie innerlich schon aufgegeben und vergessen. Befreiung der künstlerischen Persönlichkeit ist das erste Ziel der Revolution des Künstlers. Erfüllung wirtschaftlicher Forderungen gehört dazu, soweit der Künstler sie als Folge jener Grundbedingung verlangt, ist er im Recht. Nimmt er sie aber als Selbstzweck, so verrät er sein Künstlertum. Dies ist die erste Gefahr: Vergessen des Zieles über den Kampf um die Mittel.

Der Autoritätsglaube ist erschüttert, in der wirklichen wie in der künstlerischen Welt. Ihn für die Kunst neu zu schaffen, ist das zweite Ziel der Kunst-Revolution. Alles Kunstschaffen bedingt Disziplinierung des Geistes, wie aber wäre eine solche ohne Anerkennung einer Autorität möglich? Man hat die junkerlichen Intendanten abgeschafft, nicht um den Autoritätsbegriff zu vernichten, sondern nur um eine unlebendige, nicht mehr überzeugungskräftige Autorität zu beseitigen und an ihre Stelle die lebendige zu setzen. Wenn heute Bühnenräte gebildet, Genossenschaftsorganisationen und -vorstände ins Leben gerufen werden — geschieht dies etwa nur um der Interessenvertretung willen? Manchem oberflächlich Urteilenden mag es so scheinen, im tieferen Sinne aber handelt es sich doch um die Auffindung neuer Wege zur Führerauslese, zur Schaffung eines berechtigten und allseitig bindenden Autoritätsglaubens. Dieser eigentlichen Bedeutung der Gemeinschaftsbewegung muß der Künstler sich bewußt sein, er muß wissen, daß nur straffste Selbstdisziplin ihn dem revolutionären Ziele: der Herrschaft selbstgeschaffener Autoritäten zuführt. Das alte Regime hat es ihm leicht gemacht, Ordnung zu halten, indem es ihm den Zwang auferlegte. Das neue hebt den Zwang

auf und setzt dafür die Selbstverantwortlichkeit. Wird sie nicht anerkannt, tritt Willkür an die Stelle gereinigten neuen Rechtes, so verwirkt der Künstler den Anspruch auf Selbstbestimmung. Er erweist sich als unfähig, die neue Autorität aus sich heraus zu schaffen, und die Not wird ihn über kurz oder lang einem anderen Zwang untertan machen, der vielleicht härter und unwürdiger ist als der frühere.

Nicht Lohnsteigerung, nicht Disziplinlosigkeit, sondern Freimachung der Persönlichkeit und Gründung eines neuen, sittlich berechtigten Autoritätsglaubens sind die Ziele der Künstler-Revolution. Sie achte darauf, um nicht dem Materialismus und der Anarchie zu verfallen. Was auch der Künstler tue — es muß in der Idee der Kunst letzte, tiefste Rechtfertigung finden.

THEATERVERFASSUNG
(1919)

I.

Das preußische Kultusministerium hatte vor kurzem einen Kreis von Theaterfachleuten, Künstlern, Direktoren, Autoren und Kritikern zu einer Besprechung über die zukünftige Verfassung der ehemaligen Berliner Hofbühnen eingeladen. Über Zweck und Verlauf der Verhandlungen sind vielfach unzutreffende Mitteilungen verbreitet worden. Es handelte sich dabei weder um eine gesetzgebende Aktion noch um eine sanktionierende oder ablehnende Beschlußfassung. Dafür wäre diese Versammlung ihrer Zusammensetzung nach gar nicht zuständig gewesen. Es handelte sich lediglich um eine freie, unverbindliche Aussprache über die allgemeinen Richtlinien einer neu zu schaffenden Theaterverfassung. Als Grundlage für diese Aussprache diente ein vom Ministerium vorgelegter Entwurf, der von den verschiedensten Seiten her, je nach dem Standpunkt und der besonderen Interessenrichtung der Betrachter eingehend kritisiert wurde. Für das Ministerium sollte die Verhandlung lediglich informatorische Bedeutung haben, die Ausarbeitung und endgültige Festlegung der Bestimmungen wird nun unter Nutzbarmachung der geäußerten Anregungen in unmittelbarer Verbindung mit allen entscheidungberechtigten Stellen erfolgen.

Es bedarf kaum der Feststellung, daß die Regelung dieser Angelegenheit interlokale Bedeutung hat. Nicht nur, weil es sich hier um die beiden bisher leistungsfähigsten Bühnen Preußens handelt, die auch weiterhin aus Staatsmitteln unterhalten werden sollen. Mehr noch deswegen, weil die Fragen, die jetzt in Berlin grundsätzlich entschieden werden sollen, unter der Einwirkung der Novemberereignisse an fast allen deutschen Bühnen akut

geworden sind und bereits verschiedentlich mehr oder weniger provisorische Lösungen gefunden haben. Es hat sich dabei gezeigt, daß in Landesteilen mit politisch stark radikaler Färbung auch die einstweiligen Theaterverfassungen den oppositionellen Umsturzgedanken lebhafter betonen, als es das Interesse der Kunst wünschenswert macht. Um so wichtiger können die Berliner Beschlüsse werden, vorausgesetzt, daß es gelingt, durch sie eine allen berechtigten Forderungen entsprechende vorbildliche Lösung der strittigen Fragen zu schaffen. Diese Fragen beziehen sich auf die Art der Theaterleitung, auf den Modus ihrer Wahl oder Berufung, auf die Abgrenzung ihrer Machtbefugnisse gegenüber den Angestellten, auf die Einordnung des Verwaltungsapparates und auf die künstlerischen Leitprinzipien. Dies sind die Hauptpunkte. Die Behandlung aller sonstigen Einzelheiten ergibt sich aus der Stellungnahme gegenüber diesen Grundproblemen.

Eine Theaterleitung kann absolutistischer, konstitutioneller und genossenschaftlicher Art sein. Bisher war ausnahmslos das absolutistische Prinzip maßgebend. Der Leiter wurde von einem über den Wolken thronenden Fürsten oder von einer Behörde oder von einer Aktiengesellschaft oder — wenn er Unternehmer war — von sich selbst ernannt, die Künstler waren seine angestellten Untertanen. Über diese Art der Theaterleitung ist heut nicht mehr im Ernst zu reden. Sie hat ebenso wie der Absolutismus in der Politik historische Berechtigung gehabt, hat oft sehr Gutes bewirkt. Für die Gegenwart und Zukunft aber ist sie nicht mehr diskutabel, weil der Künstler die dadurch bedingte Versklavung seines Menschentums nicht mehr akzeptieren kann und wird, und weil die Idee der Autorität durch Zwang heut keine lebendige, bindende Kraft mehr besitzt. Wenn ein politisch sehr radikal gesinnter Redner die Berechtigung dieser Anschauung bestritt und grundsätzlich die Entrechtung des

ausübenden Künstlers forderte, so kann man dies nur als geistreichelnde Paradoxie bezeichnen, die die Psyche des Künstlers allzu oberflächlich erfaßt und über manchen kindlichen Äußerungsformen den elementaren Trieb zur Freiheit und Selbständigkeit, zum Ausgleich des Menschlichen und Künstlerischen übersieht.

Als weitestgehender Gegensatz zum absolutistischen kommt das genossenschaftliche System in Betracht. Hier gibt es keine Spitze, sondern eine Art Senatsregierung, die sich aus der Künstlerschaft selbst rekrutiert. Ob und wie weit dieses System lebensfähig ist, muß noch ausprobiert werden. Die Entwicklung der sächsischen Landestheater in Dresden wird bald darüber Auskunft geben. Im wesentlichen handelt es sich dabei um die Frage der Selbstdisziplinierbarkeit der Künstlerschaft, die wohl kaum mit einem Schlage zu bewerkstelligen sein wird. Andererseits wäre es ein voreiliger Rückschluß, die Möglichkeit einer solchen Selbstdisziplinierung unter Hinweis auf das Scheitern früherer ähnlicher Versuche — der letzte war das Berliner Künstler-Sozietätstheater — ein für allemal zu bestreiten. Diese Versuche standen, von anderen Ursachen ihres Mißlingens jetzt nicht zu sprechen, unter der Einwirkung einer wesentlich anderen sozialpolitischen Konstellation, als sie heut vorhanden ist. Eines nur ist nachdrücklich festzustellen: vom Standpunkt des öffentlichen Rechtes und der Gemeinwirtschaft aus kann der Anspruch der Künstler auf unbeschränkte Selbstverwaltung nur da anerkannt werden, wo sie auf eigenes Risiko wirtschaften: beim Privattheater. Werden dagegen Zuschüsse beträchtlicher Art aus öffentlichen Mitteln verlangt, wie dies bei allen Staats-, Landes- und Stadttheatern der Fall ist, so kann die Verwaltung dieser Mittel nicht einem unkontrollierbaren Künstlerkollegium anvertraut werden, das in Wahrheit unverantwortlich ist, da die Einzelmitglieder je nach persönlichem Gutdünken ihre

Stellung und ihren Aufenthalt wechseln können, nicht Mandatare der Öffentlichkeit sind und sich den Folgen ihrer Maßnahmen jederzeit entziehen dürfen. Die unabweisbare Konsequenz des schrankenlosen Künstlerrätesystems wäre die Einziehung sämtlicher Subventionen aus Allgemeinmitteln. Man würde den Künstlern vielleicht günstigenfalls die vorhandenen unbeweglichen Betriebsmittel (Haus, Fundus) überlassen, ihnen aber jeden Barzuschuß verweigern. Man würde nicht nur, man müßte es tun, weil man andernfalls der unbeeinflußbaren Willkür in der Verwendung von künstlerischem und wirtschaftlichem Gemeingut preisgegeben wäre.

Überall da also, wo Staat, Landschaft, Stadt die Theater stützen, gilt es, eine organische Verbindung zu schaffen zwischen Künstlerrepublik und auftraggebender Behörde. Gerade, weil die heutige Künstlerbewegung neben dem Selbstbestimmungsrecht des Künstlers die Verpflichtung der Allgemeinheit zur Kunstpflege betont, weil sie der privaten Willkür und geschäftlichen Spekulation entgegentritt, Staat und Städte zur Schaffung des Kulturtheaters auffordert — gerade darum darf sie nicht aus sich selbst heraus das Hemmnis schaffen, das eine solche unmittelbare Allgemeinbeteiligung unmöglich macht. Sie darf nicht an Stelle des bisherigen Geschäftstheaters der Unternehmer das Geschäftstheater der Künstler setzen, das hieße den Teufel durch Beelzebub austreiben. Die organische Bindung zwischen Künstlerschaft und der behördlichen Allgemeinvertretung muß geschaffen werden. Sie ist nur zu finden in der Spitze, die durch den leitenden Direktor repräsentiert wird. Eine solche konstitutionelle Verfassung ist nötig nicht nur aus wirtschaftlichen und sozialen, sondern ebenso oder noch mehr aus künstlerischen Gründen. Die Leistung der Bühne ist und muß sein eine Kunstleistung. Solche aber war zu allen Zeiten und wird zu allen Zeiten, unbeschadet jeglichen

politischen Verfassungswechsels, untrennbar gebunden sein an die Persönlichkeit.

Es ist hervorzuheben, daß bei den Berliner Verhandlungen über die Notwendigkeit der direktorialen Spitze und damit der konstitutionellen Verfassung keine Meinungsverschiedenheit herrschte, daß also insonderheit die Vertreter der Künstlerschaft, in diesem Fall der Angestelltenausschüsse der Staatstheater und des Genossenschaftspräsidiums, die Notwendigkeit der Einsetzung eines Direktors ohne weiteres als selbstverständlich bezeichneten. Starke Differenzen bestanden und bestehen dagegen über die Frage nach dem Modus der Berufung des Direktors. Das Ministerium beansprucht hier das Vorschlagsrecht und will den Angestellten nur die Möglichkeit einer Ablehnung mit zwei Drittel Majorität zugestehen. Das Personal will sich die Initiative nicht nehmen lassen und möchte die Einwirkung des Ministeriums auf Bestätigung oder Zurückweisung des vorgeschlagenen Personalkandidaten beschränkt sehen.

Beide Vorschläge schießen über das Ziel hinaus. Der Wunsch des Ministeriums geht zurück auf das alte Autoritätsprinzip, das in der Behörde die vorgesetzte und daher ohne weiteres auch klügere, sachkundigere und weiterblickende Instanz sieht. Die dem Personal gewährte Konzession, mit außerordentlich großer Mehrheit eine Ablehnung herbeiführen zu dürfen, ist ein gar zu kümmerliches Zugeständnis. Sie ist nicht geeignet, die wichtigste moralische Wirkung: das Bewußtsein der Mitverantwortlichkeit der Angestellten hervorzurufen, und sie beraubt die Angestellten auch jeder Möglichkeit, zum mindesten Anregungen zu geben. Andrerseits würde die Beschränkung des Ministeriums auf Annahme oder Abweisung der Personalvorschläge die Herabsetzung der Behörde zu einer sachlich fast einflußlosen Bestätigungsinstanz bedeuten, deren geringe, jeglicher Initiative be-

raubte Einflußnahme in keinem Verhältnis steht zu den durch sie bewilligten Mitteln und zu der Verantwortlichkeit, die sie dem Lande und der Volksvertretung gegenüber zu tragen hat.

Es wird also darauf ankommen, hier den Mittelweg zu finden, der nicht etwa ein aus handelsmäßigem Paktieren gewonnenes Kompromiß darstellen darf, sondern der das innerlich Gegründete und sachlich Berechtigte der jetzigen Gegensätze zu vernunftgemäßem Ausgleich bringt. Ministerielle Berufung wie Wahl durch Vollversammlung des Personals sind beides gleich ungefüge und grobe Maßnahmen. Es gilt zunächst eine Verständigung beider Gruppen herbeizuführen. Diese kann nur gewonnen werden in kleinem Kreise, zu dem eigens hierfür gewählte Vertreter des Personals und des Ministeriums in gleicher Zahl zugezogen werden, um hier die in Betracht kommenden Kandidaten unbeeinflußt durch Wahlmachenschaften und schwankende Massenstimmungen sachlich und objektiv zu begutachten. Das Ergebnis dieser Besprechungen müßte für beide Teile soweit bindende Kraft haben, daß es nur durch eine außerordentliche Majorität des Personals, dem es zur Abstimmung, nur durch das Veto des Ministers, dem es zur Bestätigung unterbreitet wird, umgestoßen werden kann. Die Initiative muß durchaus dem paritätisch zusammengesetzten Wahlausschuß verbleiben, er führt auch die Verhandlungen mit den Kandidaten. Stößt sein Vorschlag trotz der ihm verliehenen Autorität auf Ablehnung bei der überwältigenden Mehrheit des Personals — man kann und muß annehmen, daß dieses seine eigenen Vertreter nicht ohne Not desavouieren wird — so ist dies ein Zeichen, daß der Vorgeschlagene sich in der Tat keines ausreichenden Kredites erfreut. Damit aber ist erwiesen, daß seinem Wirken von vornherein die erforderliche Vertrauensgrundlage fehlt, daß es also der wesentlichsten Voraussetzung des Er-

folges entbehrt. Denn das eine läßt sich nicht mehr aus der Welt schaffen und muß bei allen Beschlüssen heut stets als leitende Erkenntnis dienen: die Zeit der Autorität durch Zwangsmittel ist unwiderbringlich dahin. Es gibt heut nur noch eine Autorität: sie beruht auf freiwilligem Vertrauen. Nur der Leiter, der sich dieses Vertrauen zu schaffen und zu bewahren weiß, wird Achtung genießen und im Dienste aller herrschen können.

II.

Die Forderung des Vertrauensverhältnisses zwischen Direktor und Personal macht zur Bedingung, daß an der Wahl nicht nur die künstlerisch tätigen Angestellten teilnehmen, sondern auch das technische Personal. Selbstverständlich kann es sich dabei nicht um eine Plenarabstimmung handeln. Das technische Personal ist an den Fragen über die künstlerische Eignung des Leiters nur mittelbar interessiert, verfügt auch nicht über die zur Urteilsbildung erforderlichen Grundlagen. Sehr wesentlich ist für die nicht künstlerisch tätigen Mitglieder die soziale und politische Einstellung des Direktors. Es ist zu betonen, daß der Direktor nicht ausschließlich künstlerische Aufgaben zu lösen hat. Er ist gleichzeitig Leiter eines sozial äußerst mannigfaltig gegliederten Wirtschaftsapparates und muß den hieraus sich ergebenden Forderungen ebenso gewachsen sein wie denen der künstlerischen Führung. Dementsprechend muß auch den vorwiegend sozial und wirtschaftlich interessierten Personalgruppen die Möglichkeit gegeben werden, ihr Votum bei der Wahl geltend zu machen — allerdings nicht durch Gesamtabstimmung, die eine zahlenmäßige Überlegenheit dieser Gruppen gegenüber den Künstlern herbeiführen würde, sondern durch Vertrauensleute, die zur Vertretung der Korporationen bevollmächtigt sind.

Nur wenn der Direktor auf solche Art als anerkannter Repräsentant sämtlicher Angestellten erscheint, wird es möglich sein, ihm die Kompetenzen zuzubilligen, deren er zur Durchführung seiner Pläne bedarf. Diese Kompetenzen müssen sehr weit reichen. Der Vorschlag des Berliner Personals billigt dem Leiter selbständige Entscheidung zu 1. bei der Aufstellung des Jahres- und Wochenspielplanes, 2. in Fragen der künstlerischen Verwendung von Vorständen und Solomitgliedern im einzelnen, 3. bei Neuanstellung von Solomitgliedern, 4. bei Anstellung des Personals, 5. bei der Annahme von Bühnenwerken. Verlangt werden gemeinsame Beratungen über diese Angelegenheiten im Regieausschuß, verlangt wird ferner das Recht zur gutachtlichen Äußerung und Mitberatung bei Fragen der künstlerischen Bewertung und Verwendung im allgemeinen, verlangt wird schließlich das Einspruchsrecht des Angestelltenrates bei Kündigung oder Nichterneuerung eines Vertrages.

Dies sind die wichtigsten Forderungen der Angestellten. Außer dem verlangten Einspruchsrecht bei Kündigungen beschränken sich sämtliche Wünsche auf den Anspruch beratender Mitarbeit der erwählten Angestelltenvertretung. Sehen wir einmal davon ab, zu fragen, ob und wie weit die Forderungen berechtigt sind, fragen wir nur: wäre es klug, sie abzuweisen? Die deutschen Bühnen gehen schweren Wirtschaftskrisen entgegen, die Fragen ihrer Finanzierung sind, namentlich in bezug auf alle ehemaligen Hoftheater, noch keineswegs gelöst. Muß es daher nicht Pflicht der Leiter sein, ihr Personal in denkbar weitestgehendem Maße zur aktiven Mitarbeit heranzuziehen, ihren Vertrauensleuten jeden gewünschten Einblick in die geschäftliche und künstlerische Leitung des Instituts zu gewähren und sie so zum Bewußtsein der Mitverantwortlichkeit zu erziehen? Sind es denn wirklich Rechte, die man den Angestellten auf diese Art gewährt,

sind es nicht vielmehr Pflichten, die man ihnen damit auferlegt? Es wird sehr bald der Augenblick kommen, wo die Angestellten wünschen werden, sich mit all diesen Dingen nie befaßt zu haben, wo sie nachträglich die Zeit als paradiesisch ansehen werden, in der sie nur ihr künstlerisches Pensum zu erledigen und am 1. jeden Monats ihr Gehalt zu erheben hatten. Dann wird die Lage umgekehrt sein: dann wird der Direktor die aktive Beteiligung des Personals an der Führung des Instituts fordern müssen, weil er nur auf sie gestützt die Verantwortung tragen kann. Und darum müßte der weitblickende Führer heut schon die Forderungen des Personals aus eigenem Entschluß erheben, wenn dieses sie nicht stellte.

Oder fürchtet man für die Autorität des Leiters? Nun, es müßte ein armseliger Führer sein, der sich vor Beratungen mit seinen Leuten ängstigt, so lange ihm das Beschlußrecht gesichert ist. Wenn dieser Führer nicht aus sich selbst heraus kraft seiner Persönlichkeit die Mittel aufbringt, die Geister seines Personals zu zwingen — so mag er einpacken. Dann ist er eben kein Führer. Wer nicht anders Ordnung schaffen kann als durch Proklamierung seiner göttlichen Unnahbarkeit oder durch willkürliche Strafbestimmungen und kleinliche Schikanen, der gehört nicht an die Spitze eines Kunstinstituts, er gehört auf den Kasernenhof, und auch dort ist er heut nicht mehr möglich. Die kluge und geschickte Eingliederung des Angestelltenrates ist für die richtige Führerhand keine Hemmung, sondern das beste, heut eigentlich das einzige Mittel die Disziplin zu schaffen, den Geist der freiwilligen Hingabe an die Sache zu wecken, den freudigen Zusammenschluß aller Kräfte zu ermöglichen, deren das Theater in Zukunft bedarf. Denn dieses Theater soll ja nicht mehr die alte Hof- und Repräsentationsbühne der früheren Zeit: es soll in seiner künstlerischen Gesamtform der würdige Ausdruck eines neuen freiheitlichen Zeit-

willens sein. Das aber kann es nur werden, wenn auch der Geist, der in ihm selbst und aus ihm heraus der Hörerschaft entgegenweht, der Geist einer neuen freiheitlichen Kunstanschauung ist.

Damit soll nicht die Illusion geweckt werden, als ließen sich auf solche Art Unzuträglichkeiten und Schwierigkeiten völlig beseitigen. Der Kampf der kleinen Interessen wird wie bisher am Theater ausgefochten werden, eben darum aber müssen die Mittel, ihm zu begegnen, nicht aus der Rumpelkammer alter Verfassungsordnungen hervorgesucht, sondern aus den Bewegungen der Gegenwart gefunden werden. Eben darum muß der Direktor unumschränkter Herr im Hause, Vertrauensmann und höchste Vertretung aller sein. Es darf ihm nicht etwa ein Verwaltungsbeamter entgegengesetzt werden, der als selbständiger Vorsteher des technischen Betriebsapparates die Pläne des künstlerischen Leiters jederzeit durchkreuzen oder hemmen kann. Wie es beim Theater keine künstlerische Angelegenheit gibt, die sich nicht irgendwie geschäftlich auswirkt, so gibt es auch keine Verwaltungsfrage, die nicht im künstlerischen Betrieb wurzelt. Es war ein Hauptfehler des Berliner ministeriellen Entwurfes, daß er den Posten eines dem künstlerischen Leiter gleichgeordneten Verwaltungsdirektors vorsah und damit dem Kampf zwischen technisch bürokratischem und künstlerischem Regiment amtlich den Boden bereiten wollte. Es ist anzunehmen, daß dieser fast einmütig abgelehnte Vorschlag ebenso fallen wird wie der Gedanke, Oper und Schauspiel auch weiterhin in gewissem Umfange unter gemeinsamer Führung zu halten. Beide Betriebe sind innerlich und äußerlich so grundverschieden geartet, daß ihre Trennung geradezu Voraussetzung neuen, wahrhaften Gedeihens ist.

Eines nun ist freilich sehr zu bedenken: auch die radikalste Verfassungsänderung hat wenig Wert, wenn sie

nur aus sozialen und wirtschaftlichen Motiven erfolgt, wenn sie nicht beruht auf dem Bewußtsein der Notwendigkeit einer künstlerischen Sinnesänderung und Neugestaltung. Diese erst, und zwar diese allein, gibt der neuen Verfassung innere Daseinsberechtigung. Eine Neugestaltung — dies gilt zunächst für die Berliner, im weiteren Sinne aber für alle öffentlich subventionierten deutschen Theater — muß erfolgen aus zwei Gesichtspunkten: im Hinblick auf die bisher gepflegte Art der Kunstübung und im Hinblick auf die bisher erstrebte Art der Kunstwirkung.

Die gangbare Art der Kunstübung ist ein Ausfluß jener materialistischen Kunst- und Weltanschauung, die bisher alle Gebiete unseres geistigen Lebens beherrscht hat und die im Augenblick noch aus unsrer amtlich anerkannten Kunst spricht. Gerade hier sind seltsamerweise die Menschen am wenigsten empfindlich, am meisten der Gewohnheit untertan, und so erleben wir das ergötzlich betrübliche Schauspiel, daß die nämlichen Leute, die als Kulturpolitiker im allgemeinen im schärfsten Gegensatz zu ihren Vorgängern stehen, vor den typischen Repräsentanten des Materialismus in der Kunst sich willen- und bedingungslos beugen. Auf seine Auswirkungen im Theaterbetrieb hin angesehen stellt dieser Materialismus sich dar als Übertonung der Bedeutung der einzelpersönlichen Leistung, wie sie das zum System erhobene Starwesen zum Ausdruck bringt und als Übertonung eines lediglich dem ordinären Schaubedürfnis dienenden, sachlich meist höchst anfechtbaren szenischen Prunkes. Die Inszenierungsart etwa der Berliner Oper ist eine derartige Häufung von lächerlichem Theaterpomp und verlogener Pose bei völliger Verkennung und Verdrehung des szenisch wie musikalisch Wesenhaften, daß man sich ihr gegenüber fragt: wie muß das Publikum beschaffen sein, das sich solche Zirkusproduktionen Jahre hindurch bieten ließ, ohne ernsthaften Protest dagegen zu erheben? Wird es

überhaupt die Reife haben, auf eine grundsätzlich neue Art der szenischen Gestaltung willig einzugehen?

Und doch ist es nötig, hier gründlich Wandel zu schaffen, der Bühne die Bedeutung der dramatisch bewegten Szene anstatt des Spektakelschauplatzes wiederzugeben, den Darsteller über die Aufgabe des kostümierten Stimmhelden hinweg dem sachlichen Dienste am Werke zuzuführen, dieses Werk selbst aber wieder zum eigentlichen Gegenstand der Aufführung zu machen. Nötig ist dies zunächst aus finanziellen Gründen, denn die jetzige Betriebsart setzt unerschöpfliche Quellen voraus, die in Zukunft nicht mehr fließen werden. Nötig ist es aber auch aus künstlerischen Gründen. Solange der Spielplan eines Theaters in der Hauptsache von der Notwendigkeit bestimmt wird, zwei oder drei enorm bezahlte Solisten mit höchst einseitigem Repertoire möglichst wirkungsvoll herauszustellen, damit sie ihre Gage wieder einbringen — solange ist eine ernsthaft sachliche Kunstarbeit unmöglich. Solange aber werden die Theater auch nur jenem relativ kleinen Kreise von Genießern dienen, die sich an solchen szenisch üppig umrahmten Leistungen deliktieren, während die schaffenden Künstler und das Volk unbeteiligt draußen bleiben.

Wird und kann der Staat für eine solche Art der Kunstübung noch weiterhin Mittel zur Verfügung stellen?

Die Grundlage der Gesamtverfassung, ohne die die besten Einzelregelungen hinfällig sind, bedeuten demnach die künstlerischen Leitprinzipien. Sie sind dahin festzusetzen, daß für die Gesamtheit des künstlerischen Betriebes: Repertoireaufstellung, Personalzusammensetzung, Art der szenischen Gestaltung das idealistische Moment die programmatischen Richtlinien gibt, daß also der zum Selbstzweck erhobene Personenkult unterbunden, daß die szenische Wirkung der Schaueffekte entkleidet und daß die Aufgabe der Theater dahin zusammengefaßt wird: aus

neuzeitlichem Empfinden heraus unter planmäßiger Berücksichtigung idealistisch gesinnter neuzeitlicher Kunst dienende Mittler zwischen den Schaffenden und dem Volke zu sein.

Dem Volke! Ein schweres Wort. Der jetzige Etat der Berliner Bühnen beträgt vier Millionen, und wenn man auch einige außergewöhnlich hohe Stargagen herabsetzen wollte, so reicht der dadurch erzielte, relativ sehr kleine Gewinn kaum zur Deckung der Mehrforderungen der Personalmassen aus. Eine Verbilligung der Preise aber würde die Bewilligung einer entsprechend höheren Deckungssumme erfordern. Hier gibt es nur zwei Möglichkeiten: die Heranziehung der Stadt zur Kostendeckung für regelmäßig etwa wöchentlich einmal stattfindende Volksvorstellungen und die Inbetriebnahme eines neuen, dritten Theaters für ausschließlich volkstümliche Zwecke. Der Personalstand und Fundus beider Bühnen reicht aus für solchen Mehrbetrieb. Voraussetzung des Gelingens aber ist, daß die Führung selbst auf diese Art popularisierender Kunstpflege eingestellt ist. Denn es kann dabei nicht etwa darauf ankommen, dem „Volke“ auch gelegentlich einmal eine hübsche Oper oder ein Schauspiel vorzumimen, damit die Etatbewilligung ohne Schwierigkeiten vor sich geht. Nötig ist vielmehr, das Volk diese Kunst als ein Teil seines Selbst erkennen zu lassen, als das Edelste und Beste, das es zu schaffen vermag. Nicht als den Luxus, zu dem die seitherige höfische Kunstpflege unsere Theater gestempelt hat, nicht als ein merkwürdiges exotisches Tier, das mit teilnahmlosem Interesse wegen seines schönen bunten Felles angestaunt wird und das man totschlägt oder verrecken läßt, wenn es zuviel frißt. Sondern als Gemeinbesitz höchster Art, als Ausdruck des schöpferischen Volksgeistes selbst, in dessen Anschauung jeder einzelne sich zu höherem Leben verklärt und von dem aus neue Schaffensströme sich in das Dasein aller ergießen.

THEATERKRISE

(1920)

Die Theaterkrise in Deutschland beginnt akut zu werden. Die Folgen der wirtschaftlichen Not, seit Beginn des Zusammenbruchs vorausgesehen, machen sich jetzt mit erschreckender Deutlichkeit bemerkbar. Der Betriebsmechanismus, eine Zeitlang automatisch weiterlaufend, durch Notmaßnahmen flickwerkartig den veränderten Lebensbedingungen angepaßt, stockt, die Maschine hat sich abgelaufen und wird unbrauchbar. Überall drohen neue riesenhafte Theateretats. Überall muß man sich sagen, daß selbst bei Bewilligung dieser Forderungen keine wirksame Hilfe geschaffen, keine dauernde Grundlage für die Zukunft gegeben wird. Die Gehälter gerade der seither schlechtest bezahlten Angestellten, der „Kleinen", die in Massen gebraucht werden: Orchester, Chor sind noch immer durch kurzfristige Abkommen auf die denkbar niedrigste Stufe festgelegt, dauernd wird aus diesen Kreisen von unten her gegengedrückt, um Verbesserungen zu erzielen. Streikdrohung und diplomatische Unterhandlung wechseln ständig. Auf der einen Seite unbestreitbare Not, die nach Besserung verlangt, auf der andern Erkenntnis, daß die Leistungsfähigkeit aus öffentlichen Mitteln schon jetzt an die äußerste Grenze gelangt ist. Niemand weiß, wie es weitergehen soll, jeder aber erkennt den gegenwärtigen Zustand als unhaltbar.

Zu dieser rein wirtschaftlichen Krise kommt die soziale. Gegenüber der Aufwendung ungeheuerlicher Mittel steht die Tatsache, daß der Theaterbesuch heut noch viel mehr als vordem Vorrecht der Besitzenden ist. Der geistig interessierte Mensch ist gegenwärtig vom Theater ausgeschlossen, die Erhöhung der Betriebskosten, der

Wunsch, sie durch gesteigerte Einnahmen zu decken, die Gewinn- und Spekulationssucht haben zu Preisfestsetzungen geführt, die bereits ans Märchenhafte grenzen und in nächster Zeit eine nochmalige Steigerung zu phantastischer Höhe erfahren werden. Das Theater sinkt mehr und mehr zum Luxusbetrieb herab, die paar Schönheitspflästerchen der Volks- und Vereinsvorstellungen ändern nichts daran, lassen vielmehr den Gegensatz zwischen Absicht und Wirklichkeit nur noch krasser hervortreten. Je mehr die Mittel der Allgemeinheit beansprucht werden, um so weniger Nutzen erwächst ihr.

Aus der wirtschaftlichen und sozialen Krisis ergibt sich die kulturelle. Was leisten die Theater gegenwärtig? Namentlich in den Opernhäusern werden die Spielpläne dauernd schlechter; der Luxusbetrieb übt auch hier seine Wirkung. Entweder abgedroschene alte Werke werden fabrikmäßig heruntergeklappert, oder irgendein Neues wird aus Spekulationsabsicht auf Schau- oder snobistische Instinkte eingesetzt. Der Wunsch, die jetzt zahlungsfähige Masse mit allen verfügbaren Mitteln anzulocken, ist maßgebend. Ehrgeiz des Leiters ist es, möglichst geschickt die Geschmackskonjunktur in Auswahl wie Aufmachung zu treffen, um seiner übergeordneten Behörde mit einigermaßen erträglicher Abrechnung entgegentreten zu können. Jeglicher Kulturwille, jegliches Streben, dem Theater eine geistige Physiognomie zu geben, fehlt. Alles Ernsthafte ist Redensart geworden. Wir haben keine schöpferischen Persönlichkeiten unter den deutschen Theaterleitern, der gewandte Manager ist das Ideal.

Parallel diesem kulturellen Niedergang läuft der künstlerische. Das Niveau der Aufführungen sinkt erschreckend. Auch hier führen die Opernbühnen. Der einzelne Sänger hat kein Interesse an der Gesamtheit, innerhalb deren er steht, am Gedeihen des Instituts, dem er angehört. Er spekuliert auf persönliches Vorwärtskommen zur Erzielung

angemessener Lebensbedingungen. Seine Kunst ist ihm nur Mittel des Geldverdienens, er vermeidet die hemmungslose Hingabe an die Sache, weil er fürchtet, sich dadurch zu bald auszugeben. Er sieht nicht, daß er durch diese bewußte Eindämmung seiner besten Kräfte sich selbst als Künstler am schwersten schädigt, sich planmäßig mechanisiert. Er glaubt nicht mehr, daß nur dauernde höchstgespannte Intensität der Leistung ihn fördert und leistungsfähig erhält. Die Solisten meinen, durch absichtliche Zurückhaltung sich für die Zukunft konservieren zu müssen. Sie sind unwillig, wenn sie Neues lernen sollen, maßen sich Urteile an über Dinge künstlerischen Schaffens, die ihrem Verständnis fern liegen. Absagen aus nichtigen Gründen sind an der Tagesordnung. Die Ensemblekräfte sind von der Sorge um einträgliche Nebenbeschäftigung vorwiegend in Anspruch genommen, die Haupttätigkeit wird als störende Belästigung empfunden. Drakonische Forderungen hinsichtlich der Spielplanordnung, der Probenzahl und -dauer unterbinden die sachliche Ernsthaftigkeit der Arbeit, Freude an der künstlerischen Betätigung, Berufslust ist nicht mehr vorhanden. Das Berliner Philharmonische Orchester brach in einer Probe zu Mahlers dritter Sinfonie 20 Takte vor dem Schluß des Finaladagios ab, weil die Minutenzahl der Probe erreicht war. Gleichgültigkeit, Disziplinlosigkeit, Unwille gegen die Sache, Interesse nur für die eigene Person und ihre privaten Wünsche — das sind die Kennzeichen des öffentlichen Kunstbetriebes im gegenwärtigen Deutschland, wie sie sich am Operntheater am deutlichsten zeigen. Zusammen mit der wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Krise geben sie das Bild des Zustandes, in dem wir heut leben. Klagen darüber sind nicht etwa lokal bedingt, sie kommen aus allen Gegenden und wer sich aus eigenem Augenschein überzeugt, wird sie überall bestätigt finden. Jeglicher Qualitätssinn ist verloren gegangen. Wer sich

selbst noch einige Achtung vor Kunst, Kunstwerk und Künstlern bewahrt hat, wendet sich mit Ekel von dieser Art des Betriebs ab.

Es liegt nahe, auf diesem Gebiete wie auf allen anderen dem großen Sündenbock der deutschen Gegenwart: der Revolution die Verantwortung für die gegenwärtige Misere zuzuschieben. Dies ist die Meinung solcher Künstler, die in sich selbst noch ein besseres Bild ihres Seins und Wollens tragen. Als Minderheit unvermögend sich zur Geltung zu bringen, machtlos gegenüber den Ursachen des wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Niedergangs, sehnen sie sich in frühere Verhältnisse zurück, die trotz aller unwürdigen Abhängigkeiten und persönlichen Hemmungen ihnen doch die Möglichkeit ließen, Künstler zu sein, ihnen manche unerfüllbare Sehnsucht nach Freiheit, aber auch manche innerlich beglückende Befriedigung und Berufsfreude brachten. Die „Genossenschaft" als Vorkämpferin der revolutionären Bewegung ist sich dieser aus tiefstem Unbefriedigtsein quellenden Gefahren wohl bewußt. Ihre Mahnunngen aber scheitern an der Verständnislosigkeit und dem Egoismus einzelner Ortsgruppen, und diese stehen mehr als die Genossenschaftsbehörde unter dem unmittelbaren Druck der örtlichen wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse. Der neutrale Beobachter aber, der diese Zuspitzung der Krise und die Vergeblichkeit aller Gegenbemühungen erkennt, kommt leicht zu dem resignierenden Schluß, es sei das Beste, erst einmal alles Bisherige auf dem jetzigen Wege kaput gehen zu lassen, um dann mit den aus solchem Zusammenbruch übrig bleibenden Kräften wieder ein Neues erwachsen zu lassen.

Solche Katastrophenpolitik der Verzweiflung oder des Übermutes, allen extrem rechts und extrem links Stehenden gemeinsam, könnte auch im Theater- und Kunstleben nur zur Vernichtung führen. Wir sind trotz Schwächung

und Zerrüttung, trotz Unfähigkeit der Leitenden und Einsichtslosigkeit der Geleiteten doch innerlich noch ein wenig zu kräftig für den Selbstmord zu Gesundungszwecken. Eben darum aber müssen wir wissen, daß die jetzige Politik gerade dem Theater gegenüber nur dazu führen kann, die augenblickliche Not zu einer ständigen und ständig wachsenden zu machen, Zustände, die sich aus Plan- und Tatlosigkeit als improvisierte Notbehelfe ergeben haben, zu Dauereinrichtungen zu erheben. Damit allerdings wäre der Bankerott des deutschen Theaters besiegelt. Übrig bliebe bestenfalls die deutsche Bühne als vorbereitende provinziale Experimentier- und Ausprobierstätte für die Bedürfnisse der Entente-Theater.. Im Hinblick auf die solistischen Einzelkräfte wird dieses Ergebnis überhaupt nicht zu vermeiden sein. Damit müssen wir uns abfinden und wir können es, können sogar noch Vorteil daraus ziehen. Nur die Luxusbühne steht und fällt mit den Virtuosen und Stars. Das Theater als Kulturträger ist nicht an die exzeptionelle Einzelleistung gebunden, sein Gedeihen ruht auf der schöpferischen Zusammenarbeit von Bühne und Hörerschaft, auf der Verwirklichung der Idee des Theaters als öffentlicher und allgemeinheitlicher Angelegenheit. Wie aber dazu kommen?

Die verschiedenartigen Daseins- und Wirkungsbedingungen des Theaters sind eng miteinander verbunden, eine bestimmt die andere. Aus der wirtschaftlichen Struktur ergibt sich die soziale, der allgemein kulturelle und der spezifisch künstlerische Stand sind unmittelbar verwachsen. Man kann nicht an einem von diesen vier herumdoktorn und verbessern und die anderen sich selbst überlassen. Was ist bis jetzt in Deutschland geschehen? Man hat sich unter dem Druck der Angestelltenforderungen zu Änderungen im Wirtschaftsbetrieb herbeigelassen. Nicht etwa zu durchgreifenden Neugestaltungen, die den gesamten Betriebsorganismus erfassen, Rechte und — Pflich-

ten, Befugnisse und — Verantwortlichkeit aller von Grund aus neu regeln. Man hat sich, notgedrungen der Gewalt weichend, in Einzelfällen und Einzelfragen zu Zugeständnissen bequemt. Zumeist sehr einseitig egoistischen Wünschen entsprechend, tragen sie das Kennzeichen des Angstproduktes. Den Fordernden befriedigen sie nur halb, reizen ihn zur Fortsetzung bei gegebener Gelegenheit. Den Bewilligenden reuen sie und locken zu diplomatischen Kniffen, um sie nach Möglichkeit wieder illusorisch zu machen. Bühnenverein als Arbeitgeberverband und Genossenschaft als Arbeitnehmerorganisation stehen sich gegenüber wie zwei Diplomaten ältester Schule, das Publikum als der gebende Teil zahlt die Kosten. Denn trotz aller guten Versicherungen von beiden Seiten ist es bis jetzt immer nur die wirtschaftliche Frage, über die verhandelt wird. Selbst da, wo künstlerische Gebiete gestreift werden, wie bei Anstellungs- und Kündigungsangelegenheiten, ist der wirtschaftliche Standpunkt maßgebend. Die Folgen dieser einseitigen Einstellung erleben wir in dem gegenwärtigen Zustand. Da höhere Gehälter höhere Betriebskosten verursachen, werden die Preise gesteigert. Die Publikumszusammensetzung ändert sich, kulturelle Interessen werden zurückgedrängt und der Kunsttrieb im Ausübenden verflacht, erlischt.

Auf diese Art geht es nicht weiter. Man kann nicht wirtschaftlich reformieren und sozial im alten Stil weiterarbeiten. Man darf sich auch nicht einbilden, einige Volksvorstellungen seien das rechte Mittel, die soziale Ungerechtigkeit des Gesamtbetriebes auszugleichen und zu rechtfertigen. Man kann wie jetzt Theater spielen nur für die Besitzenden — dann muß der Theateretat aus dem Haushaltsplan des Staates und der Städte gestrichen werden. Ein solches Radikalmittel mag vielen heut als das beste erscheinen, und doch wäre es kurzdenkende Selbstberaubung. Die Theater sind heut nicht mehr nur

wirtschaftliche, sie sind ideale Werte. Selbst die gegenwärtige schlechte Betriebsart vermag ihnen diesen Charakter nicht mehr zu rauben. Es kann sich nicht darum handeln, diese Werte dem Besitz völlig in die Hände zu liefern. Die Aufgabe ist, ihm seine jetzige Bevorrechtung zu entziehen. Dazu aber ist es nötig, wirtschaftliche und soziale Struktur in einem umzugestalten, eines im Hinblick auf das andere innerlich aus dem Bewußtsein des kulturellen Zieles zu erneuern.

Versuche und Vorschläge dafür sind schon oft gemacht worden. Im wesentlichen müssen sie darauf gerichtet sein, eine Regelung des Theaterbesuches zu ermöglichen, die die jetzige Art des Verkaufs- und Abonnementssystems beseitigt und eine den vorhandenen Bedürfnissen entsprechende Theatergemeinde schafft. Solche Bestrebungen waren wirksam bei der während der Kriegszeit erfolgten Gründung des „Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur". Daß sie sich damals nicht durchsetzen konnten, daß dieser Verband als Gesamtorganisation heute zerfallen und nur noch in einzelnen Ortsgruppen weiterlebt, lag nicht allein an der Mischung heterogener Elemente und ungleichartiger Bestrebungen. Es lag zum großen Teil an der Verständnislosigkeit, die Öffentlichkeit und Presse dem fruchtbaren Grundgedanken entgegenbrachten, an der unglückseligen deutschen Gewohnheit der parteipolitischen Betrachtung. Die Zeit war noch nicht reif, die Not noch nicht fühlbar genug, um das Produktive der Idee erkennen zu lassen. So wurde aus einer ins Große, Allgemeine zielenden Bewegung eine Vereinsgründung. Mit Vereinen aber, mögen sie noch so gute Absichten haben, ist uns nicht geholfen, auch nicht mit gelegentlicher Kartenverteilung an die Gewerkschaften und an die Arbeiterorganisationen. Wirklich helfen kann nur eine Neugestaltung, die den Gesamtbetrieb der Theater erfaßt und das Theater als Kulturstätte

mitten in das Volk stellt, es wahrhaft zum Allgemeinbesitz macht.

Zu diesem Zwecke müssen zunächst die Preisunterschiede der Plätze beseitigt werden. Es darf dem einzelnen nicht mehr möglich sein, sich durch sein Geld einen besseren Platz zu sichern, während der minder Zahlungsfähige mit dem schlechten vorlieb nehmen muß. Gewiß sind unsere Theater der Bauart nach nicht demokratisch gedacht. Das hindert uns nicht, sie durch vorbehaltlose Art der Platzverteilung zu demokratischen Einrichtungen zu machen. Ein Einheitspreis ist festzustellen, der, mit Ausnahme allenfalls der Stehplätze, für alle Platzkategorien gilt und jede Bevorrechtung von vornherein ausschließt. Damit wird das Logenprotzentum abgeschafft und mit ihm das Abonnementssystem. Der Drang zum Theater bei den großen staatlichen und städtischen Bühnen ist heute überall so stark, daß die früher erwünschte finanzielle Garantie durch das Abonnement nicht mehr nötig ist und nur — abgesehen von der sozialen Ungerechtigkeit — zur Hemmung des Spielplans wird. Manche Besucher, die heute in das Theater gehen, um sich sehen zu lassen, werden dann fortbleiben. Vielen aber, die jetzt überhaupt nicht an Theaterbesuch denken können, wird das Haus dadurch erst geöffnet. Ob die Verteilung durch das Los oder gemäß der Reihenfolge in der Meldung geschieht, ist eine Nebenfrage, immerhin wäre, um Unzulässigkeiten und Durchstechereien nach Möglichkeit vorzubeugen, Verlosung vorzuziehen. Die komplizierte Einrichtung des Kassen- und Verkaufswesens käme in Fortfall, sie wandelt sich in eine Einzeichnungsstelle, die nach Maßgabe der Meldungen Gutscheine ausgibt und für gleichmäßige Berücksichtigung aller Sorge trägt. Die hierfür erforderliche Verwaltung würde keinesfalls mehr Aufwendungen beanspruchen als der Beamtenstab des heutigen Kassenapparates. Vereins- und Volksvorstellungen

der bisherigen Art kämen als überflüssig in Wegfall, wohl aber müßte einzelnen Organisationen die Möglichkeit gegeben sein, Karten in größerer Zahl zu bestellen. Es kommt nicht darauf an, jeden mit Gewalt ein paarmal jährlich ins Theater zu schleppen. Es kommt nur darauf an, daß jedem, der Verlangen danach hat, der Theaterbesuch praktisch und finanziell ermöglicht werde. Die Theatergemeinde wird sich auf diese Art ganz aus sich heraus konstituieren, denn nicht jeder Einwohner einer Stadt bedarf des Theaters, viele aber werden den Wunsch nach mehrmaligem Besuch haben.

Der Spielplan wird durch solche Ordnung umgestaltet werden. An Stelle des bunten Wechsels von Tag zu Tag, an Stelle ungenügend studierter und verschlampter Aufführungen werden sorgfältig vorbereitete Serienvorstellungen treten, denn es kommt nun eine erheblich mannigfaltiger zusammengesetzte Hörerschaft in das Theater, für die nicht wie für den Abonnentenstamm dauernd Neues aufgetischt werden muß. Der Leiter aber braucht nicht nur zu spekulieren und zu managen. Er kann jetzt an der Auswahl wie an der Art der Wiedergabe seines Spielplanes zeigen, ob er Kulturwillen hat, ob er Schöpferkraft in sich trägt. Er kann dies nicht nur — er muß es jetzt tun, denn die kaufmännische Spekulation, gegenwärtig seine Hauptaufagbe, tritt jetzt in den Hintergrund und das künstlerische Gestalten auf gegebener, fester finanzieller Basis ist nun alleiniges Ziel. Damit ändert sich auch die Stellung gegenüber der Künstlerschaft. Je mehr der Theaterbetrieb wieder in feste, ruhige Bahnen einlenkt, je weniger der Leiter auf schlechtes Diplomatisieren und Direktorenkniffe in der Verwaltungsführung angewiesen ist, je mehr er künstlerischer Charakter und Persönlichkeit sein darf, um so leichter wird es sein, den Egoismus der Künstler zu bändigen, ihnen vorbehaltlos das zu geben, was zu fordern sie berechtigt sind, sie aber rücksichtslos

von allem auszuschließen, wozu ihre sachlichen Kompetenzen nicht ausreichen.

Erst von solcher, die soziale und kulturelle Stellung des Theaters gründlich erfassenden Neugestaltung aus ist das wirtschaftliche Problem in Angriff zu nehmen. Geld wird das Theater stets kosten, aber die zahlende Allgemeinheit muß wissen, wofür sie ihr Geld ausgibt und was sie dafür empfängt. Gegenwärtig wirft sie Millionen hin, nur damit eine kleine Schicht Bevorzugter ein leicht erreichbares Vergnügen hat. Das Ergebnis ist ein kulturelles und künstlerisches Fiasko. So können diese Angelegenheiten nicht weiter geführt werden, diese Art Kunstpolitik ist schlechtester Dilettantismus. Der Spekulation, dem Amüsementsbedürfnis und dem Snobismus verbleiben die Privatbühnen. Staatliche und städtische Theater aber gehören der Allgemeinheit, die nicht nur für sie steuern, sondern sie auch mit Bewußtsein als die Ihrigen erkennen will.

ÄSTHETIK

„WOHIN TREIBEN WIR?“
(1913)

„Halévys „Jüdin“ ist eins der besten Erbstücke aus dem Zeitalter der „Großen Oper“, einer Kunstgattung, über die wir durch Wagners Erziehung zur Tagesordnung übergegangen sind. Immerhin ist es von Wert für den Kunstkenner (aber nur für diesen!) von Zeit zu Zeit die Wirkung dieser Kunst von ehemals auf den durch eine fein entwickelte Ästhetik gebildeten Geschmack zu erproben . . .“

Ich zitiere diese Sätze aus einer Berliner Kritik über eine Neueinstudierung der „Jüdin“. Nicht, um gegen die frohgemute Leichtherzigkeit zu protestieren, mit der gleich eine ganze Kunstgattung in die historische Rumpelkammer befördert wird. Ich brauche dagegen nicht zu polemisieren, denn solche Aburteilung ist nichts anderes als eine praktisch unwirksame Rhetorenphrase. In der Kunst bestimmt nicht der Stammbaum und die Sippschaft, sondern der individuelle Wert eines Werkes seine Lebensfähigkeit. Was mir an der Berliner Kritik bemerkenswert scheint, ist das überzeugte Selbstbewußtsein, mit dem der Verfasser von Wagners Erziehung und von unserem, „durch eine fein entwickelte Ästhetik gebildeten Geschmack“ spricht. Es muß ein erhebendes Gefühl sein, sich so als Kunstrichter von höchster Kultur des Urteils zu erkennen, mich packt der Neid angesichts dieser nicht vom leisesten Zweifel benagten, ruhevollen Sicherheit. Das ganze Elend der eigenen Nichtigkeit wird mir klar, wenn ich mir sage, daß ich, soweit die Grenzen meiner Erkenntnis reichen, die Dinge ganz anders sehe, als jener Kollege. Ich hätte nicht von einer Kunstgattung gesprochen, über die wir durch Wagners Erziehung zur Tagesordnung übergegangen sind, sondern von einer, für deren rechte Bewertung

uns Wagner künstlich den Blick getrübt hat, und den „durch eine fein entwickelte Ästhetik gebildeten Geschmack“ hätte ich nicht uns, sondern gerade jenen zugestanden, die nun beschuldigt werden, ihn nicht besessen zu haben.

Indessen — vielleicht gehe ich in der Zerknirschung über mein Fehlurteil zu weit. Ich sehe mich um und frage: wo sind denn die Produkte unserer Erziehung durch Wagner, welches sind die Dokumente unserer so hochgebildeten Ästhetik? Haben wir überhaupt eine Ästhetik der Musik? Worauf baut sie sich auf, mit welchen Grunderkenntnissen rüstet sie uns aus? Wenn wir so vortrefflich erzogen, so außerordentlich entwickelt sind, so muß es doch wohl zum mindesten einen einzigen elementaren Grundsatz der Ästhetik geben, über dessen Richtigkeit sich wenn auch nicht die Gesamtheit, so doch eine Mehrzahl von bedeutenden Musikern einig ist. Gibt es ihn? Ein Umblick über das heutige musikalisch künstlerische Treiben zeigt eine außerordentlich lebhafte Betätigung der produzierenden und der reproduzierenden Kräfte, die sich uns in einer Fülle von markanten Physiognomien offenbaren, zeigt auch eine immer noch wachsende Teilnahme des Publikums an allen Erscheinungen und Vorgängen des musikalischen Lebens, zeigt aber zugleich in der Art der Kunstbetrachtung, in der Auffassung der wesentlichen Eigentümlichkeiten der Musik und in der Bewertung ihres gegenwärtigen Entwicklungsstandes solche Zersplitterung des Urteils, solche Hilflosigkeit den zeitgeschichtlichen Ereignissen gegenüber, daß man, will man den Tatbestand objektiv feststellen, jeden Bildungsdünkel beiseite lassen muß und unsern ästhetischen Zustand nur als Anarchie bezeichnen kann.

In einer solchen Zeit der Verfassungslosigkeit fehlt es naturgemäß nicht an Bußpredigern, die einen bevorstehen-

den Weltuntergang verkündigen und die arme, preisgegebene Menschheit zur schleunigen Um- und Einkehr ermahnen. Erst vor kurzem sind fast gleichzeitig drei Bücher erschienen, deren Verfasser ein Menetekel an die Wand zeichnen. Zwei der Autoren, August Weweler in seiner Streitschrift „Ave Musika!“ und Walter Niemann in seiner Zeitgeschichte „Die Musik seit Richard Wagner“ schließen ihre Betrachtungen mit der bangen Schicksalsfrage „Wohin treiben wir“? Diese Frage ist bezeichnend. Wer sie stellt, zeigt, daß er selbst des festen Halts der Gegenwart gegenüber entbehrt, daß er sich eben als ein von fremder Macht „Getriebener“ fühlt. Tatsächlich sehen Weweler und Niemann sehr trostlos der Zukunft entgegen und was sie bieten, sind nur Rettungsmittel für den einzelnen, nicht für das Ganze. Weweler empfiehlt das Studium der Klassiker in Klavierauszügen und Niemann erwartet Hilfe von der Hausmusik und den Wandervögeln. Das ist nicht sehr verheißungsvoll und es gibt vielleicht manchen, der einer solchen Zukunft den Weltuntergang in allen Sünden mit einer frisch fröhlichen Höllenfahrt am Schluß vorzieht. Kühner tritt August Halm mit seinem Buch über „Zwei Kulturen der Musik“ auf. Halm ist eine Prophetennatur, ein ins Musikästhetische übersetzter Ibsen. Er hofft auf das „dritte Reich“, das die Vereinigung der beiden alten, seiner Meinung nach abgewirtschafteten Kulturen zu einer neuen bringen soll. Als ihr Verkünder gilt ihm Anton Brückner.

Einstweilen kommt es mir vor, als ob alle drei Unglückspropheten mit ihren Kassandrarufen erheblich übertreiben. Und zwar hauptsächlich, weil sie eine falsche Diagnose stellen. Sie sehen die Ursache allen Übels in der irregeleiteten zeitgenössischen Produktion, die sie vom Standpunkt ihrer Ästhetik aus ablehnen, während es mir vorkommt, als habe eben diese Ästhetik die Fühlung mit dem modernen Schaffen verloren. Hier stoßen wir schon

auf eine, oder eigentlich auf die grundlegende Frage der Kunstbetrachtung: ist die Ästhetik eine a priori vorhandene, also unveränderliche Gesetzessammlung, der jede künstlerische Lebenserscheinung untersteht, oder ist sie ein aus dem Geschaffenen durch abstrahierende Erkenntniskraft abgeleitetes, also je nach der Vorlage veränderliches Schema zur spekulativen Klarlegung und Durchdringung gegebener Werte? Ich neige der zweiten Anschauung zu, weil ich in ästhetischen Gesetzen nur die Festlegung und allgemein gefaßte Formulierung einer Summe von Erfahrungen sehe, mit der Einschränkung allerdings, daß wir bei der Wahl der zur Gesetzbildung herangezogenen Erfahrungen eine durch die Eigenart unserer geistigen Konstitution bedingte Auslese treffen. Da diese Konstitution wiederum nicht launenhafter Ausdruck eines Einzelwillens, sondern Ergebnis all der vielfachen Mischungen von Rasse, Erziehung, Charakter und Tätigkeit ist, aus denen sich die Individualität formt, so ergibt sich auch das Prinzip der Auslese wieder als Folge eines teils ererbten, teils selbsterworbenen Erfahrungskomplexes. Je reichhaltiger dieser, um so durchdringender das Erkenntnisvermögen, und je bewußter das Erkenntnisvermögen, um so sicherer kann es Abstufungen innerhalb der gefundenen ästhetischen Werte bezeichnen.

Wie aber bilden sich Erfahrungen an der Musik?

Zunächst durch vieles Hören, durch das man das Ohr technisch bildet, es zu möglichst genauer und sorgsamer Aufnahme des Klangbildes erzieht und so die physiologischen Voraussetzungen für die empfangsbereite Entgegennahme der musikalischen Erscheinung schafft. Je feiner der Aufnahmeapparat, um so klarer werden die Eindrücke haften, um so sicherer wird man auch Vergleiche anstellen können. Hören allein tuts freilich nicht. Zur rechten Erkenntnis des musikalischen Ideenablaufs ist Verständnis für die organische Struktur, für die formalen

Lebens- und Entwicklungsgesetze des Kunstwerks erforderlich, bei der Musik fast noch mehr als bei anderen Künsten, weil sie unmittelbar keinen Angriffspunkt für den Intellekt bietet. So muß dieser sich durch die analytische Betrachtung des formalorganischen Elementes einen Weg zur begrifflichen Verdeutlichung des Kunstwerks bahnen. Aber auch dieser Weg führt, ebenso wie die Technik des Hörens, günstigenfalls nur an die äußere Erscheinung des Werkes heran, nicht hinein in seinen Wesenskern. Um diesen zu erfassen, ist es nötig, Klarheit über das Wesen und die inhaltliche Bedeutung der Musik überhaupt zu gewinnen. Erst dann ist der sichere Stützpunkt gefunden für die ästhetische Erkenntnis und Bewertung der formal organischen und der physiologischen Erscheinungsform des einzelnen Kunstwerks.

Eine solche Inhaltsbestimmung der Musik möchte Weweler in der Schrift „Ave Musika“ geben. Nur bedient er sich dabei unzulänglicher Mittel und verfällt dadurch in dilettantische Klugmeierei, die um so unerfreulicher wirkt, als Weweler einen recht hochgemuten polemischen Ton anschlägt. Sein Dilettantismus beruht in erster Linie auf unzulänglicher Geschichtskenntnis und dokumentiert sich handgreiflich an der Behauptung, daß die Musik sich „erst seit etwa anderthalb Jahrhunderten“ (das wäre also in der Zeit nach dem Tode Bachs und Händels) „zu voller Höhe und Selbständigkeit aufzuschwingen begann“. Diese Äußerung zeugt von einer solchen Unwissenheit und Verständnislosigkeit gegenüber den großen Erscheinungen und Bewegungen der Musikgeschichte, daß sich eine Diskussion über ästhetische Fragen mit Weweler eigentlich von vornherein erübrigt. Es kann angesichts seiner Unterschätzung der Zeit vor dem Auftreten der Wiener Klassiker auch nicht wundernehmen, daß er für die moderne Kunst kein Verständnis aufzubringen vermag, sondern sie

in Bausch und Bogen als krasseste Entartung und „Unmusik" verdammt. Bezeichnend für seine Einstellung zu dem Grundproblem der Musikästhetik: der Inhaltsbestimmung der Musik, ist neben seiner schiefen geschichtlichen Betrachtungsweise seine Überschätzung der reinen Instrumentalmusik, die angeblich nur den sogenannten „reinen Musiksinn als Aufnahmemedium voraussetzt und in Anspruch nimmt". Daß Weweler zu dieser Wertdefinition gelangt, ist leicht begreiflich, da nach seiner, im übrigen recht widerspruchsvoll und lückenhaft begründeten Meinung weder Gedanken, noch Begriffe, auch nicht einmal Gefühle oder Affekte, also eigentlich überhaupt gar nichts in der Musik zum Ausdruck kommt, sondern einzig ein von Weweler eigens zu diesem Zweck erfundener sechster Sinn, eben der mysteriöse „Musiksinn" sich in der Musik selbst zur Darstellung bringt und daran sein besonderes Vergnügen findet. Es liegt auf der Hand, daß dem Verfechter einer solchen Theorie die Existenz der dramatischen, programmatischen und Vokalmusik unbequem sein muß, weil in all diesen Kunstarten die organische Verbindung der Musik mit dem Affekt, Gefühl oder Gedanken sozusagen mathematisch nachweisbar ist. Der Ästhetiker nimmt daher seine Zuflucht zur reinen Instrumentalmusik, weil er dort seinen „sechsten" Sinn ungestört tummeln darf, ohne sich um die übrigen fünf ernstlich bekümmern zu müssen. Er vergißt aber, daß diese Instrumentalmusik, so hoch man sie als künstlerische Erscheinung bewerten mag, ihrer Wesensart nach nichts anderes ist, als eine durch kunstvolle Abstraktion gewonnene Spezialisierung der zu äußerster Verfeinerung gesteigerten musikalischen Ausdrucksmodalitäten. Jede Regung der Instrumentalmusik geht letzten Endes wenn nicht auf das Wort selbst so doch auf den in ihm eingeschlossenen Affekt zurück, so daß also die Instrumentalmusik zwar eine verfeinerte, aber zugleich, schroff ausge-

drückt, eine durch Verlassen des natürlichen Nährbodens der Gefahr einer Entartung ausgesetzte Kunstgattung ist. Dieser Gefahr einer Überspannung des spekulativen Prinzips der Instrumentalmusik sind ihre Vertreter sich auch stets bewußt gewesen. Ein Blick über die wechselnden Phasen der Musikgeschichte zeigt, wie die Instrumentalmusik sowohl von einzelnen Komponisten als auch von ganzen Epochen immer nur bis zu einer gewissen Selbständigkeit entwickelt wird, um dann stets wieder Anschluß an den Mutterboden sei es des Wortes oder des Affektes zu suchen. Die Instrumentalmusik an sich kann also, als im Grunde unselbständige Abart des musikalischen Erscheinungsphänomens, nur unter vergleichender Bezugnahme auf ihre Ausdrucksquellen als Basis für die Aufstellung ästhetischer Fundamentalerkenntnisse über das Wesen der Musik genommen werden. Wer dies vergißt, muß zu solchen Ergebnissen gelangen, wie Weweler, Ergebnissen, die wertlos sind, weil sie Verständnis weder für die Vergangenheit noch für die Gegenwart bringen, vielmehr nur Verwirrung stiften.

Erheblich mehr Diskussionsstoff als Weweler, dessen einziger Vorzug in der subjektiven Redlichkeit seiner temperamentvoll formgewandten Schreibweise liegt, bietet August Halm mit seiner Betrachtung über „Zwei Kulturen der Musik“. Halm ist ohne Zweifel einer der gründlichst arbeitenden und ernsthaftesten Köpfe, die wir in der heutigen Musikliteratur kennen, eine durchaus kernhafte Persönlichkeit von scharfem Denkvermögen und sicherer Darstellungskraft. Ich möchte die geistigen und künstlerisch pädagogischen Qualitäten dieses Mannes um so nachdrücklicher hervorheben, als ein nicht unbeträchtlicher Teil seines Buches einer Polemik gegen mich gewidmet ist und ich Halm zu den Angreifern zähle, vor denen man auch als Gegner salutiert. Die „zwei Kulturen“, von denen Halm spricht, sind nach seiner Theorie

die Kultur des musikalischen Themas, durch die die Individualität der einzelnen musikalischen Erscheinung zu höchster Reife gebracht wird, während sich die Gesamtform nur als Ergebnis der Entwicklung des einzelnen Themas darstellt. Diese Kultur findet Halm bei Bach vollendet ausgeprägt, dessen Fugenthemen das „ideal gestaltete Individuum" repräsentieren, während seiner Musik im ganzen der „große Staatsgedanke fehlt, der, einmal erschienen, unser Denken nicht mehr freigibt". Als Ausdruck eines solchen „Staatsgedankens" erscheint ihm die Sonatenform in der durch Beethoven festgelegten Gestalt. Nur vermißt Halm hier wieder die individuelle Selbständigkeit des einzelnen Themas, das seine Bedeutung nicht aus sich heraus, sondern nur durch seine Stellung innerhalb des Gesamtorganismus erhält, allein betrachtet dagegen gleichgültig oder unbedeutend ist. Die „dritte Kultur" ist die Synthese der beiden, also das ideal gestaltete Einzelwesen innerhalb der idealen Gemeinschaft. Halm findet diese dritte Kultur in Bruckners Sinfonien, namentlich in der neunten, die „das Ideal der Form mit dem des Individuellen so herrlich vereinigt wie nirgends sonst: der erste Satz seiner neunten Sinfonie ist mir die beste Musik, die je geschaffen worden ist".

Mit diesem Schlußbekenntnis gibt Halm die aufhellende Erklärung für seine ganze Art der Kunstbetrachtung. Halm ist der bedingungslos fanatische Apostel Anton Bruckners. Die Ästhetik, die er verkündet, ist die Ästhetik des Brucknerschen Schaffens, sie spiegelt die Größe dieses Künstlers, zugleich aber alle seine subjektiven Bedingtheiten und Beschränkungen wieder. Sie könnte trotzdem zu bedeutenden Erkenntnissen führen, wenn Halm nicht den Fehler beginge, aus einer subjektiven Kunst eine allgemeingültige Ästhetik ableiten zu wollen, ohne diese Kunst vorher der subjektiven Besonderheiten zu entkleiden und sie auf das Typische

zurückzuführen. Dadurch begibt er sich dem von ihm als höchste Norm genommenen Künstler gegenüber jeder Kritik und übt gleichzeitig allen anderen gegenüber ungerechten Zwang, indem er auch sie mit dem durch eine einzelne Individualität gegebenen Maßstab mißt. Seine Ästhetik ist daher keine methodisch geordnete Erkenntnislehre, sondern ein rein schematisch konstruiertes Dogma, und darum verträgt sie keine praktisch produktive Anwendung. Was Halm, von seiner Theorie ausgehend, über Bach und Beethoven sagt, ist gewiß geistvoll und originell gedacht, aber aus einer so einseitig spekulativen Anschauung heraus gewonnen, daß man seine Ausführungen bestenfalls als polemisch anregende Aperçus, nicht etwa als wirklich aufschlußgebende Durchleuchtungen der Kunst und der Persönlichkeiten dieser Männer einschätzen kann. Die Unterscheidungen zwischen dem idealen thematischen Einzelwesen bei Bach und dem idealen Staatswesen der Form bei Beethoven sind gewaltsam konstruierte, in letzter Linie nur die Außenfläche des Kunstwerks bezeichnende Klassifikationen höchst willkürlicher Art, die da und dort zutreffen mögen, in mindestens ebensoviel Fällen aber gar nicht anwendbar sind. Es ist überhaupt eine primitive und naiv überhebliche Geschichtsanschauung, die uns mit der Aufstellung der drei Entwicklungsposten Bach, Beethoven, Bruckner die Idee eines realen Fortschritts suggerieren will. Diese drei Künstler — wenn man den dritten überhaupt als den beiden andern gleichwertig gelten lassen will — sind drei Welten. Man kann wohl ihre Unterscheidungsmerkmale feststellen und so durch charakterisierende, nicht wertende Vergleiche zu einer klärenden Anschauung der Eigentümlichkeiten des Einzelnen kommen. Aber die Lehre von einem stufenweisen Anstieg zur Vervollkommnung an ihnen praktisch demonstrieren wollen, heißt sie zu gewissermaßen politischen Zwecken mißbrauchen und

führt zur Aufstellung einer Tendenz-Ästhetik, die eine Entstellung freier künstlerischer Werte bedeutet.

Dieses Tendenziöse der Halmschen Gedankengänge zwingt ihn auch zur scharfen Ablehnung meiner Beethoven-Interpretation. Es ist eigentlich selbstverständlich, daß der Mann, für den die intellektlose Musik Bruckners die höchste Kunstoffenbarung bedeutet, an der er alles andere mißt, auch versuchen muß, bei anderen unzweifelhaft großen Erscheinungen, wie bei Beethoven, den Anteil des künstlerischen Intellektes auf ein Mindestmaß einzuschränken oder ganz zu leugnen. Die „poetische Idee", die Bruckner zwar nicht fehlt, wohl aber bei ihm sich nur in minder entwickelter Form findet, steht daher sehr gering in Halms Schätzung. Er verwirft sie im Prinzip und stellt meiner Affektanalyse der d-moll-Sonate op. 31 seine musikalisch technische Analyse gegenüber. Nun ist es lehrreich zu beobachten, daß auch Halm nicht umhin kann, sich, sobald er ein musikalisch technisches Geschehen auf seine Bedeutung hin charakterisieren will, gleichfalls der Affektbezeichnung zu bedienen. Nur daß er dabei, um den Gegensatz hervorzuheben, jeden bildlichen Vergleich (und einzig um Vergleiche handelt es sich in meiner Darstellung) vermeidet und sich möglichst abstrahierender Ausdrücke bedient. Im übrigen verkennt Halm von seinem dogmatischen Standpunkt aus den Grundzug meiner Betrachtungsart, die keineswegs, wie er es darzustellen sucht, eine poetisierende Umschreibung, sondern eine ins sinnlich Faßbare übersetzte Affektcharakteristik erstrebt.

Daß aber diese Affektcharakteristik in Wahrheit das nächstliegende Mittel ist, über ein Kunstwerk, so weit das überhaupt möglich ist, zu erkenntnismäßiger Klarheit zu gelangen — das allerdings ist meine Überzeugung, mit der ich mich auf den Boden einer rein empirischen Musikästhetik stelle. Freilich wird man bei der Affekterforschung nicht stehen bleiben dürfen, sondern von ihr

aus zur Erfassung der geistigen Bewegungskräfte der Einzelerscheinung und darauf weiterbauend zur kritischen Charakterdarstellung ganzer Geschichtsepochen gelangen müssen. Einen solchen Versuch kritischer Geschichtsschreibung hat Walter Niemann in seinem Buch über die „Musik seit Richard Wagner" unternommen. Es ist eine weder zeitlich noch inhaltlich scharf abgegrenzte und gegliederte Geschichtsperiode, die Niemann aus der Perspektive des Historikers behandelt, und darum mag es recht schwierig gewesen sein, sie übersichtlich zu gliedern. Niemann ist bei der Lösung dieser Aufgabe nicht immer der Gefahr entronnen, Künstlererscheinungen, die ihrem individuellen Charakter nach erkannt sein wollen, der Buchdisposition zuliebe in irgendeine Rubrik hineinzuzwängen. Aber im allgemeinen darf man seine dreistufige Einteilung: Romantik und Klassizismus, Neuromantik, Moderne gelten lassen. Man darf auch weiter sagen, daß Niemann sein Vorhaben da, wo er wirklich kritische Geschichtsschreibung bietet, also namentlich im ersten, die Nachromantik und den Klassizismus behandelnden Teil, mit sachlich eindringendem Verständnis und feinem Blick für das geschichtlich Wesentliche ausführt. Dabei kommt ihm seine schmiegsam elastische und anschaulich klare Ausdrucksweise sehr zu statten, so daß man seine Arbeit, unter Ausmerzung einiger sprachlicher Flüchtigkeiten, dem Inhalt wie der Form nach als durchaus erfreuliches und respektables literarisches Dokument ansehen darf. Bedenken erregen erst die späteren Kapitel über die Neuromantik und über die Moderne. Nicht weil man sich hier und da zum Widerspruch gegen ein Urteil veranlaßt fühlt. An sich ist ein solcher Widerspruch die beste produktive Wirkung, die ein Buch auszuüben vermag, das nicht mathematisch erhärtbare Lehren, sondern lebendig erfaßte Anschauungen übermitteln soll. Es sind aber letzten Endes nicht so sehr die Urteile als die Prinzipien

der Urteilsbildung, die mir in den der Gegenwart gewidmeten Kapiteln des Niemannschen Buches anfechtbar erscheinen, weil in ihnen der ruhige Blick des Historikers durch subjektive Neigungen und willkürliche Temperamentswallungen beirrt und seiner durchdringenden Schärfe beraubt wird. Niemann paradiert mit einigen Steckenpferden, wie etwa mit dem Parallelismus der Erscheinungen auf den verschiedenen Gebieten der Kunst innerhalb einer Zeit. Er spinnt aber die an sich zweifellos richtige Beobachtung, daß die Leistungen einer Epoche in der bildenden, der Dichtkunst und der Musik aus gemeinsamen kulturellen Quellen stammen, nicht selten zu eingehend ins einzelne aus und konstruiert dadurch Zusammenhänge, die den individuellen Wert des einzelnen Künstlers zugunsten der Zeitströmung stark herabsetzen. Ebenso ist es mit Niemanns Betonung der stammesartlichen, landschaftlichen und klimatischen Schaffensbedingungen, deren große Bedeutung für die Gegenwart gewiß nicht unterschätzt werden soll, die aber, wenn man sie zu Angelpunkten der Geschichtsbetrachtung macht, bei der Charakteristik der freien Persönlichkeiten leicht zu einer unzureichenden Einschätzung ihrer Eigenwerte führen. Auch gerät man so — und das ist der Fall bei Niemann — unversehens in eine etwas kleinlich nationalistische Parteistellung hinein, und wenn dann gar noch das „Ethos“ als oberste Instanz zur Entscheidung angerufen und dabei mit der „Ethik“ verwechselt wird, so kann es nicht wundernehmen, daß der allzu subjektive Geschichtsschreiber am Ende jammernd die Hände zusammenschlägt und die Wandervögel zu Hilfe ruft.

Vor mir liegt eine alte Partitur „Psalmen und geistliche Gesänge, fugenweis componiert durch Hanns Leo Haßler, Römisch Cayserl. Majest. Hofdiener. Auf Befehl einer hohen Standesperson aufs neue ausgefertigt. Leipzig 1777“. Der Herausgeber beschreibt in der Vorrede die

Auffindung der Stimmen in der Bibliothek des grauen Klosters zu Berlin, die Anfertigung der Partitur nach diesen Stimmen und sagt dann weiter: „Dieses gelung nach Wunsch, und weil es sich befand, daß das ganze Werk durchgängig besonders schön, der Kunst gemäß, erhaben und mit vielem Geschmack behandelt war, so faßte man den Entschluß, selbiges dem Publiko durch eine neue Auflage wiederum bekandt zu machen in der Hoffnung, daß die Kunst der Musik, welche heut zu Tage durch ungelehrte Componisten so jämmerlich mißhandelt wird, vielleicht wieder empor kommen, und sich aus den benebelten Wolken der Unwissenheit und Geschmacklosigkeit hervorthun werde." Damals zählte Beethoven zwar erst 7, Mozart aber immerhin schon 21, Haydn 45 Jahre, und in den Werken der Mannheimer, der Wiener und Philipp Emanuel Bachs kündigte sich die neue große Ära der Instrumentalmusik an. Mich will es fast dünken, als sei der Unterschied zwischen den Klageliedern von Anno 1777 und denen von 1913 nicht eben sehr groß.

Wohin treiben wir?

Es scheint mir ebenso überflüssig wie anmaßend, diese Frage zu erörtern. Wir können nur versuchen, festzustellen, wo wir stehen. Die Richtung für die Zukunft anzugeben, ist Aufgabe der schöpferischen Geister. Denn sie sind es, die für uns in der Kunst die ewig schaffende Natur selbst bedeuten, und ich sehe die höchste Aufgabe der Ästhetik nicht darin, diese Natur nach vorgefaßten Meinungen zu korrigieren, sondern sie erkennen und — soweit dies möglich — begreifen zu lehren.

VOM MUSIKALISCHEN DRAMA

(1916)

„Als ich noch ein junger Mensch war, erschien es mir oft unverständlich, daß ein von Natur aus so produktiver Geist, ein solcher Tatenmensch wie Wagner, sich damit befassen konnte, ästhetische oder gar polemische Aufsätze zu verfertigen."

Mit diesem Geständnis leitet Hans Pfitzner die soeben erschienene Sammlung seiner im Laufe von etwa zehn Jahren gelegentlich veröffentlichten Aufsätze ein. Er fühlt sozusagen das Bedürfnis, sich zu entschuldigen, daß er als schaffender Musiker mit einem Bändchen Schriften an die Öffentlichkeit tritt, wobei es den Anschein hat, als betrachte er das „Verfertigen" ästhetischer oder „gar" polemischer Aufsätze für das Kennzeichen „unproduktiver" Geister und eine des wahren Künstlers unwürdige Beschäftigung. „Mir, dachte ich — als ich jung war — sollte das nicht passieren . . . und bin nun doch der Sünde bloß." Er meint, nur die Not habe Wagner die Feder in die Hand gedrückt und nur die Not lege heutzutage dem Schaffenden den Zwang auf, sich nicht nur durch Werke, sondern auch durch Worte bemerkbar zu machen.

Es bedarf keiner weitausholenden Begründung, um das Irrige dieser Auffassung festzustellen. Die Gabe des Schriftstellers ist ein Geschenk von oben, wie jede andere. Wer sie besitzt, soll sie auch dann nicht geringschätzen, wenn er außer ihr noch eine andere, ihn innerlich mehr befriedigende empfangen hat. Diese wie jene ist ein Teil seines Wesens. Wagner besaß diese Gabe, dazu einen stark ausgeprägten Hang zur Polemik, beides drängte zur Betätigung, und das Bild seiner Persönlichkeit als Mensch wie als Künstler würde eines der wichtigsten Charakterzüge entbehren, wenn uns seine Schriften fehlten. Auch Schumann hatte diese Gabe, und wo ist der Musiker, dem

es je eingefallen wäre, an der künstlerischen Daseinsberechtigung dieser kostbarsten Zeugnisse musikalischen Schrifttums zu zweifeln? Brahms wiederum hatte die Gabe nicht, darum schrieb er nicht, obwohl er der Gegenwart näher stand als Wagner und Schumann, nach Pfitzners Begründung also eher Veranlassung gehabt hätte, sich zum Worte zu melden. Schließen wir: die Schriftstellerei ist selbständige Produktivität, keineswegs ein Beschwerdemittel für Schaffende anderer Kunstzweige, die sich auf ihrem Gebiet verkannt fühlen. Wollen und können sie weiter nichts, als die Wirkung des Wortes für selbstsüchtige Zwecke ausnutzen, so wird das Wort sich an ihnen ebenso rächen wie jedes Kunstmittel, das von Unberufenen mißbraucht wird. Beherrschen sie aber das Wort, ist ihnen die Gabe verliehen, Geschautes und Gedachtes im Bilde der Sprache zu fassen und zur begrifflich gegenständlichen Form zu bringen, so werden sie dank ihrer Doppelstellung willkommene Mittler zwischen der im Urgebiet des Sinnlichen wurzelnden Kunst und dem im Bereich der Abstraktion heimischen Schrifttum sein.

Pfitzner — auch darin charakterisiert sich seine Zugehörigkeit zur deutschen Romantik — ist einer von denen, die das Wort beherrschen. Die Feder läuft mit elastischer Leichtigkeit, ein lehrhaft polemischer Trieb wird durch ein nervöses Temperament und phantasievolle Erfassung des Gegenstandes belebt, der Ausdruck trifft haarscharf das Gewollte, und beziehungsreiche Ausblicke auf andere Kunstgebiete geben einen weitgedehnten Gesichtskreis. Es bedarf demnach für Pfitzner keiner Entschuldigung wegen seiner literarischen Betätigung, auch dann nicht, wenn er selbst bekennt, wohl im Hinblick auf seinen „Palestrina“, neuerdings einen anderen „beglückenderen“ Weg gegangen zu sein. Uns gilt er in diesem Augenblick nur als der Schriftsteller Pfitzner, und was dieser nicht nur über den Musiker Pfitzner, sondern auch

über manches andere zu sagen hat, ist der Form wie dem Inhalt nach bedeutend genug, um auch da Beachtung und ernstes Aufmerken zu fordern, wo man dem Musiker allein bisher fremd oder gleichgültig gegenüberstand.

In drei Gruppen sind die Aufsätze gegliedert. Die erste, „Bühnentradition“ überschrieben, behandelt Fragen zur Dramaturgie der Oper und wird durch eine liebevolle Studie über E. T. A. Hoffmanns „Undine“ abgeschlossen. Die zweite Gruppe „Zur Grundfrage der Operndichtung“ begibt sich auf das Gebiet der Ästhetik des Musikdramas, die dritte bringt den vorbereitenden Hinweis auf eine von Pfitzner geleitete „Freischütz“-Aufführung und eine Studie über den „Parsifalstoff und seine Gestaltungen“. Diese dritte Gruppe, der neuesten Zeit entstammend, steht inhaltlich nicht auf der Höhe der älteren Abhandlungen. Der anregende Wert ist, von Einzelheiten wie der hochsinnigen Deutung des Parsifalstoffes abgesehen, geringer als etwa der der ersten dramaturgischen Gruppe. Hier lernt man Pfitzner, den der Fernerstehende sich meist als weltfremden Träumer vorzustellen pflegt, als Kritiker von einer verblüffenden Schärfe der Beobachtungsgabe und durchdringenden Kraft des Intellekts kennen. Ihm steht beim Geltendmachen seiner Ansichten nicht nur die überzeugende Beredsamkeit einer tiefdringenden Einsicht in das Wesen des Kunstwerks, sondern auch ein scharfer, um drastische Einfälle nie verlegener Spott zu Gebote. Man folgt solchen Darlegungen auch da noch mit unvermindertem Interesse, wo man, wie etwa bei Erörterung der Streitfrage, ob Hunding in schwarzer oder blonder Haarfarbe erscheinen soll, der Meinung ist, daß der Intellekt den Kritiker zugunsten einer naturalistischen Auffassung eine zwar naive, in dieser Naivetät aber durchaus sinnvolle und berechtigte Symbolik der landläufigen Darstellung angreifen läßt.

Überzeugender, auch sachlich ergiebiger ist da-

gegen die Studie über Melot, die trotz ihrer Kürze überhaupt zu dem Eigentümlichsten und innerlich Reifsten gehört, was über den Tristan geschrieben worden ist. Als ein kleines Meisterstück für sich, der Form wie dem Inhalt nach, ist der Aufsatz über Hoffmanns „Undine" anzusehen. Hier war es die von räumlicher und zeitlicher Trennung unabhängige Zusammengehörigkeit der Geister, die dem Spätergeborenen Einblicke in das Wesen des Älteren ermöglichte, wie sie so klar und tief, mit geradezu zärtlicher Anschmiegsamkeit und doch ohne bemäntelnde Schönfärberei eben nur ein wahlverwandter Künstler geben konnte.

Den Kern der schriftstellerischen Leistungen Pfitzners bildet die großangelegte Abhandlung „Zur Grundfrage der Operndichtung". Hier ist es, wo die Doppelnatur des musikalisch und literarisch Schaffenden, des aus sinnlichem Tonempfinden Angeregten und des abstrakt Reflektierenden am bedeutungsvollsten zum Ausdruck kommt. Pfitzner steht auf dem Boden der Kunstanschauung Wagners. Sie ist für ihn in ihren wesentlichen Grundzügen die außerhalb jedes Zweifels stehende Voraussetzung einer Ästhetik des musikalischen Dramas. Auf diesem Unterbau erhebt sich, mit einer in sich bewunderungswürdig gefestigten Logik entwickelt, seine Theorie, die das Wesen der dichterischen Konzeption in „allgegenwärtige Idee", also in die Erfassung des Totalbildes setzt, das der musikalischen Empfängnis dagegen in den „Einfall", in die vereinzelte Eingebung, aus der das Ganze erst allmählich emporwächst. Nur aus dem Zusammenwirken dieser beiden aus entgegengesetzten Punkten aufeinander zutreibenden Elemente kann das musikdramatische Kunstwerk entstehen.

Das ist ein Glaubensbekenntnis, und in ihm liegt die Ästhetik des Pfitznerschen Schaffens eingeschlossen. Man könnte dieser Anschauung polemisierend entgegen-

treten und fragen, ob die von Pfitzner behauptete Scheidung von „dichterischer Idee“ und „musikalischem Einfall“ zutreffend, ob die musikalische Eingebung wirklich nur Keimzelle, nicht auch „Idee“ ist. Das wäre ein Thema, das tief in das Gebiet der allgemeinen Kunstästhetik hineinführen würde, und bei dessen Erörterung auch die Anschauungen Wagners nicht als unangreifbare Fundamente gelten dürften. Eines indessen könnte auch durch solchen Streit nicht angefochten werden: die subjektive Richtigkeit von Pfitzners Darlegungen, ihre Gesetzmäßigkeit für sein eigenes Schaffen. Das ist der eigentliche, für uns wichtigste Wert dieser Auseinandersetzungen. Der Schaffende wird immer nur über sich selbst aussagen können, aber tiefer und klärender als jeder andere. Darin liegt sein Vorzug und seine Beschränkung gegenüber dem nur reflektierenden Betrachter, dem nun die Aufgabe zufällt, zu erkennen und zu werten. So führt uns der Schriftsteller Pfitzner wieder zurück zum Musiker Pfitzner. Der Weg aber, den wir mit ihm gehen, ist der eines Künstlers, der geistig stark genug ist, um im Spiegel seiner Anschauung die Gesetze des Schaffens überhaupt zum organischen Kunstgebilde zu gestalten.

FUTURISTENGEFAHR?

(1917)

„Bei Gelegenheit von Busonis Ästhetik“ veröffentlicht Hans Pfitzner eine kleine Streitschrift, die er „Futuristengefahr“ betitelt. Ebenso wie Busonis Arbeit stellt sich auch die Pfitznersche Entgegnung nur als Heftchen von knapp 56 Oktav-Druckseiten dar, gleichwohl erscheint ein Eingehen darauf nicht überflüssig. Schon daß der Schöpfer des „Palestrina“ fast unmittelbar vor der Uraufführung seines langerwarteten Werkes als Polemiker auf den Plan tritt, wirkt auffallend. Die bloße Lust am Diskutieren hat ihm kaum die Feder in die Hand gezwungen. Man geht vielleicht nicht fehl, wenn man als Antrieb gerade in solchem Augenblick die durch allerlei zeitliche Umstände noch verstärkte innere Nötigung zum klaren Aussprechen eines Glaubensbekenntnisses vermutet. Busonis Schrift mag Pfitzner die geeigneten Reibungsflächen geboten haben und so entschloß er sich, nach langem, nur durch die Veröffentlichung seiner gesammelten Aufsätze unterbrochenem Schweigen wieder einmal als Schriftsteller aufzutreten.

Im Hinblick auf den Teil der Wirkung, der durch literarische Gestaltung und rein verstandesmäßige Überzeugungskraft der Darlegung bedingt wird, ist ihm sein Vorhaben trefflich geglückt. Pfitzner ist ein Dialektiker von bewunderungswürdiger Fertigkeit in der Kunst feinliniger Gedankenführung und -verkettung. Auch beherrscht er die Sprache in hohem Maße. Selbst für schwierig und verwickelt scheinende Darlegungen steht ihm stets eine klare, lebendige Wortprägung zur Verfügung. Der Satzbau ist von federnder Leichtigkeit und der Vortrag läuft in sprunghaft erregtem, doch nicht überhastetem Tempo. Man fühlt, daß der Schreiber trotz seines nervös prickeln-

den Temperamentes sich nicht vom Augenblicksgedanken führen läßt. Ungeachtet aller drängenden Lebhaftigkeit nimmt er mit unbeirrbarer Kühle seine Stellung, um die Blöße des Gegners scharf auszuspüren. Ein rascher, bohrender Verstand dringt in alle Fugen des feindlichen Panzers ein, und den zuschauenden Leser packt schließlich fast das Milteid mit dem armen Gegenüber, der, nachdem er sozusagen bis auf die Haut deformiert und all seiner ästhetischen Schutzhüllen beraubt ist, am Ende noch die Peitsche des ironischen Witzes zu kosten bekommt und mit der Narrenkappe heimgeschickt wird.

Liest man Pfitzners Arbeit in diesem Sinne, lediglich um sich an einer geschmeidig und kühn geführten Polemik zu ergötzen, so wird man lebhaftes Vergnügen an ihr empfinden. Aber das Polemische an sich ist nicht Pfitzners Endzweck: er will warnen und den Leser zur Erkenntnis positiver künstlerischer Grundsätze führen. Er sieht eine bedrohlich scheinende Wolke am Kunsthimmel aufsteigen. Er ruft „Futuristengefahr“, bläst die Kriegstrompete, besteigt das Schlachtroß, reitet auf die Wolke zu und setzt ihr mit Speer und Schwert dermaßen zu, daß man seine herrlichen Fechterstellungen nicht genug bewundern kann und jeder lebendige Gegner bald kurz und klein geschlagen wäre. Aber siehe da — der Wolke macht dies alles gar nichts, sie steht am Schluß des Kampfes noch genau so da wie vorher. Das Ergebnis ist einzig die Erkenntnis, daß die Wolke „Futuristengefahr“ keineswegs, wie kurzsichtige Leute behaupten, ein menschenfressendes, gemeingefährliches Tier, sondern eben nur eine Wolke ist, dunstig und ohne körperlich greifbaren Wert, aber voll von fruchtbar machenden Kräften.

Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ ist schon vor einer Reihe von Jahren erschienen. Jetzt liegt eine etwas umgearbeitete Neu-Ausgabe vor, auf

die Pfitzner Bezug nimmt. Das Heftchen gehört zu den Werken, denen man schon unrecht tut, wenn man ihnen gegenüber „Stellung nimmt". Nicht daß sie zu wertlos wären für eine Erörterung. Aber es fehlt ihnen das für ein Diskussionsobjekt unentbehrliche Gegenständliche des Gedanklichen. Ihr Wert liegt ausschließlich in ihrer anregenden Kraft, und für deren Stärke liefert Pfitzner selbst den besten Beweis durch die Tatsache der Veröffentlichung einer ausführlichen Gegenschrift. Busonis Büchlein hat ihn innerlich mobil gemacht. Damit hat es seinen Zweck im Sinne des Autors erfüllt — sofern man als Beurteiler sich nicht an Worte klammern, sondern den Sinn richtig erfassen will. Pfitzner hat zwar durchaus recht, wenn er das Wesen von Busonis Anschauungen, soweit sie sich begrifflich wiedergeben lassen, in der Negation des Bestehenden sieht, und es ist eine psychologisch sehr feine Beobachtung, die ihn die bewegende Ursache zu Busonis Spekulationen in der Erschöpfung aller technisch virtuosen Möglichkeiten erkennen läßt. Pfitzner hat überhaupt — abgesehen von seiner nur durch nationalistische Begrenztheit entschuldbaren Aburteilung Berlioz' und Liszts — in fast allem recht, was er sagt. Unrecht hat er lediglich darin, daß er es sagt und dadurch die Meinung bekundet, durch logische Widerlegung eine künstlerische Bewegung treffen zu können. Mag diese Bewegung zum Teil Rückwirkung einer übersättigten Virtuosität sein — müßte man nicht solchen Versuch einer Steigerung technischer Künste ins Spirituelle besonders aufmerksam betrachten? Mag diese Bewegung entsprechend ihrem rein spekulativen Ursprung nicht genügend substantiellen Reiz aufweisen — ist sie nicht trotzdem unvergleichlich wertvoller als unzählige, zwar reichlich mit Substanz gesättigte, aber geistig belanglose Erzeugnisse? Pfitzner spricht von Futuristen-„Gefahr". Für die Kunst gibt es nur eine Gefahr, ihr Name ist: Stillstand. In der Bewegung kann nie

Gefahr liegen, denn sie macht Kräfte frei, die der Stillstand lähmt und bindet. Bewegung aber ist in der leichtschwebenden Musik der Busonischen Schrift, die man nicht gar so schrecklich ernst und schwer nehmen, nicht in pharisäischer Manier wortwörtlich deuten soll. War es nicht eben die bewegende Kraft, die Pfitzner selbst bisher vertrat? Ist nicht gerade er einer der eifrigsten Kämpfer gegen die Tradition? Wenn Busoni gegen die ausschließliche Vorherrschaft von Dur und Moll oder gegen das nur halbstufige Tonsystem eifert, so ist das im Grunde nichts anderes, als wenn Pfitzner in einer seiner früheren Abhandlungen dem Hunding in der „Walküre“ aus reinem Widerspruchsgeist gegen die Tradition statt des üblichen schwarzen einen blonden Bart geben will. Beides sind Proteste eigenwilliger Künstler gegen das Hergebrachte, in beiden Fällen kommt der Protest aus dem Intellekt und ist daher anfechtbar, aber in beiden Fällen liegt in der Begründung dieses Protestes, selbst wenn man ihn ablehnt, mehr geistig Neues und Bereicherndes als in hundert gedankenlosen Nachahmungen des Überlieferten.

Sehen wir daher dieser musikalischen „Futuristengefahr“ ruhig und gefaßt entgegen. Gar zu beängstigend kann sie kaum sein, denn Busonis Schriftchen liegt bereits seit etwa zehn Jahren vor, ohne daß sich verheerende Wirkungen gezeigt haben. Darum wollen wir auch nicht, daß sich die Lehrer der Plattheit und der Liebe zum ewig Gestrigen, die sich heut unter allerlei Namen in der Musik so breit machen, mit einem Male auf Pfitzner als auf einen Kronzeugen berufen dürfen. Und so meinen wir, daß in dieser Schrift, deren literarischen Reiz niemand unterschätzen wird, der schulmeisternde Schriftsteller Pfitzner den freidenkenden und hochstrebenden Künstler ein wenig beiseite geschoben hat. Aber wenn auch dieser schreib- und streitgewandte Schriftsteller, der ja schon manches höchst Wertvolle gegeben hat, uns diesmal mit

seiner Warnung vor der „Futuristengefahr“ nicht so recht behagt — wir hoffen auf den Künstler, den wir bisher stets zu unseren „Futuristen“ gezählt haben und weiter zählen zu dürfen wünschen.

PFITZNERS „PALESTRINA“

Uraufführung im Münchener Prinz-Regenten-Theater am 12. Juni 1917.

I.

Zweiundzwanzig Jahre sind vergangen, seit in Mainz Pfitzners „Armer Heinrich“, das Erstlingswerk eines Vierundzwanzigjährigen, zur Uraufführung gelangte. Sechs Jahre später, 1901, folgte in Elberfeld die „Rose vom Liebesgarten“. Mit diesen Werken stellte sich Pfitzner in die erste Reihe der lebenden deutschen Musiker, ja es gab manche, die ihn als das einzige wahrhaft schöpferische Genie unter den Zeitgenossen feierten. Und das, obwohl beiden Opern trotz vielfacher und eifriger Bemühungen Wohlgesinnter nicht nur die Wirkung in die Breite versagt blieb, sondern auch ungeachtet hoher künstlerischer Werte doch das Familienzeichen der Wagner-Nachkommenschaft unverwischbar aufgedrückt war. Von vielen wurde das Ausbleiben des Bühnenerfolges den Grunschen Textdichtungen zur Last gelegt. Pfitzner selbst protestierte gegen die Herabsetzung seines Librettisten, er erkannte die Texte als seinen Forderungen durchaus entsprechend an. Er begründete diese Anerkennung in scharfsinnigen und tiefgreifenden Auseinandersetzungen über das Wesen des musikdramatischen Werdens und Schaffens. Im übrigen bestätigte er die Meinung derer, die seine hohe Musikberufung hervorgehoben hatten, durch eine Reihe bedeutsamer Lieder und Kammermusikwerke, unter denen als gewichtigstes ein Klavierquintett von kühner Prägung der Gedanken und imposanter Kraft der Gliederung steht. Aber als dramatisch Schaffender schwieg er. War es nur der Verdruß über die unbefriedigende Teilnahme der Welt? War es eine innere Lähmung? War es trotz äußeren Leugnens vielleicht doch

der Zweifel, ob das Problem des Musikdramas in den beiden ersten Werken richtig erfaßt sei, war es vielleicht ein scheues Mißtrauen in die eigene Kraft?

„Schwach bin ich — und um ein Werden
ist's in mir getan"

sagt sein Palestrina. Pfitzner wußte: die Welt, die ihm nie feindlich gegenüberstand, wartete auf das Werk, das sie freudig, unumwunden anerkennen durfte, das Werk, in dem sie den ganzen Pfitzner fand, den reinsten Klang seiner Künstlernatur, die aus den vorangehenden Schöpfungen noch nicht in voller Klarheit herauszuleuchten schien. Er zögerte lange, es zu schaffen, es rang sich ihm schwer von der Seele. Denn das, was zu schaffen ihm einzig lohnend schien, war nicht die Komposition irgendeines beliebigen Operntextes — es war die entscheidende Auseinandersetzung des Schaffenden mit einer Welt, die ihn anders haben wollte, als er fühlte, daß er sein müsse, die die Notwendigkeit, den inneren Zwang des künstlerischen Schaffens nicht gelten lassen, sondern es nach ihren Forderungen beugen wollte. Die Selbstentblößung, die jedes Schaffen bedeutet, steigerte sich aus der Erkenntnis seines als tragisch empfundenen Künstlerschicksals heraus zur Selbstzerfleischung, zum Bloßstellen all der Wunden, die das Gebären des Kunstwerks in den Schaffenden reißt. Eine leidvolle Klage richtete sich gegen die Welt, die das aus Schmerzen Geschaffene nur auf die Verwendbarkeit für ihre äußerlichen Zwecke hin prüft, sich daran auf ihre Weise oberflächlich ergötzt, den Schaffenden in Ketten schlägt, wenn er ihren Wünschen nicht entsprechen will und ihn, wenn er dann zur Folgsamkeit erzogen ist, mit billigem Ruhme entlohnt.

So entstand aus tiefstem Erleben des eigenen Lebens, des inneren wie des äußeren, das Künstlerdrama „Palestrina". Pfitzner nennt es „musikalische Legende". Le-

gendären Charakters ist der geschichtliche Kern der Handlung, dessen wissenschaftliche Richtigkeit selbstverständlich hier auch dann nicht zu erörtern wäre, wenn sie genau feststünde. Das Tridentiner Konzil berät über die Frage einer Reinigung der Kirchenmusik von den Auswüchsen veräußerlichender Kompositions- und vokaltechnischer Virtuosenspielereien. Die Mehrheit samt dem Papst ist für gewaltsame Vernichtung aller neuzeitlichen Errungenschaften. Ein Einspruch des Kaisers aber bewirkt, daß man sich mit maßvoller Vereinfachung begnügt, sofern es gelingt, ein Werk beizubringen, das zwar aus modernem Kunstempfinden geboren, aber frei von allem störenden, spielerischen Beiwerk ist. Der Kardinal Borromeo, ein hochgesinnter Freund der Kunst, erteilt Palestrina den Auftrag zur Komposition dieser Mustermesse, von deren Aufnahme das Schicksal der Kunst abhängt. Aber Palestrina ist seit dem Tode seines Weibes Lukrezia müde und schaffensunlustig, das Schicksal der Kunst in einer innerlich kunstfremden Welt erscheint ihm gleichgültig, skeptische Zweifel nach dem Wozu? alles Schaffens unterbinden seine tätige Kraft. Im Gefühl des Unvermögens verweigert er die Annahme des Auftrages. Der Kardinal verläßt ihn im Zorn, und der Verlust dieses letzten Freundes steigert des zurückbleibenden Palestrina Zweifel zur furchtbarsten inneren Not. Da taucht eine Vision vor ihm auf: die Geister der alten Meister, seiner Vorgänger erscheinen und befehlen dem in nahenden Geburtswehen schmerzlich Widerstrebenden, ans Werk zu gehen.

„In Dir, Pierluigi
Ist noch ein hellstes Licht,
Das erstrahlte noch nicht. — —
— — Dein Erdenpensum, Palestrina,
Dein Erdenpensum schaff'!“

Und wie sie den faustisch Fragenden in rätselvoller, bebender Erregung zurücklassen, dringt plötzlich ein himmlisches Licht in seine Einsamkeit. Eine Engelsstimme singt ihm das Kyrie eleison zu. Dem Bewußtsein alles Irdischen entrückt, schreibt Palestrina es nach. Andere Engel erscheinen und singen weiter, Lukrezia flüstert dem Schaffenden Worte der Liebe zu, immer höher, weltentrückend steigert sich der Rausch des von überirdischen Gesichten Begeisterten, der Himmel tut sich auf, Heerscharen von Engeln stimmen das Gloria und Dona nobis pacem an. Es ist eine Vision, deren erschütternde Wirkung alles Theatralische tief unter sich läßt und zu ungeheurer Spannung eines reinsten Gefühls emportreibt. Sie löst sich langsam mit dem Erlöschen der Erscheinungen. Die Messe ist vollendet, der aufdämmernde Morgen leuchtet über den erschöpft Schlummernden.

Pfitzner hat diesmal den Text selbst geschrieben, und wer den tiefinnerlichen Ursprung dieses Werkes recht erkennt, begreift, daß hier eine Zweiteilung zwischen Dichter und Musiker unmöglich gewesen wäre. Es kann daher auch nicht darauf ankommen, das Buch von im engeren Sinne literarischen Gesichtspunkten aus zu prüfen. Entscheidend ist hier einzig die Führung der Ideen, wie der Musiker sie brauchte, um seine Gesichte zu veranschaulichen. Die auf Projizierung eines absolut verinnerlichten Gefühlsvorganges gerichtete Theorie des Musikdramas ist vielleicht niemals reiner und folgerichtiger zum Ausdruck gelangt als in dieser „musikalischen Legende", und das ganze Wesen des Musikdramas mit all seinen erhebenden Vorzügen und — ästhetischen wie praktischen Unmöglichkeiten konnte nicht treffender zur Darstellung gelangen als hier, wo aus einem seit mehreren Generationen herrschenden Kunstprinzip die letzten Konsequenzen gezogen werden und es dadurch als theoretisches Prinzip ad absurdum geführt wird.

II.

Um dem bisher skizzierten Handlungsvorgang eine dramatische Einkleidung geben zu können, sah Pfitzner sich genötigt, den angedeuteten Kontrast zwischen Künstler und Welt schärfer und eingehender auszugestalten, als der innere Ablauf des Geschehens es unbedingt erforderte. Als Vertreter weltlicher Ansichten und Forderungen hätte der Kardinal Borromeo in der von ihm beherrschten großen Szene des ersten Aktes genügt. Man erfährt dort alles, was von der Seite des Gegenspielers zu erfahren nötig ist, und diese Reibung der Kontraste führt auch in natürlicher Steigerung zum seelischen Höhepunkt des Werkes. Damit ist ein Abschluß gegeben, der wohl noch einen zarten Ausklang, aber keine Weiterführung der Handlung ermöglichte, denn weder inneres noch äußeres Geschehen bedürfen noch irgendeiner Ergänzung. Allerdings wäre dann das Ganze im Rahmen eines rein lyrisch zu begreifenden Erlebnisses geblieben, dem jegliche dramatische Zuspitzung fehlte. Einer solchen aber strebte Pfitzner zu, denn sie erst vermochte seiner Auffassung des künstlerischen Schöpfungsaktes, wie er sie dargestellt hatte, durch die grelle Beleuchtunng des Gegners „Welt" die erstrebte Wirkung zu sichern. Und da eine unmittelbare Weiterführung der Handlungslinie nicht möglich war, wagte er eine kühne Gegenüberstellung der Handlungsideen. Als Kontrast zu dem ganz auf Gefühlsverinnerlichung gestellten ersten Akt entstand ein in weit ausgreifendem Umriß angelegtes Bild der die Welt bewegenden und beherrschenden äußeren Gewalten. Das Tridentiner Konzil wird dargestellt. Ein Gemälde von verwirrendem Figurenreichtum, dessen Muster der Reichstag des Schillerschen „Demetrius" gewesen sein könnte. Eine fast unübersehbare Kette kleiner und kleinster Episoden, vom Spiel verschiedenartigster Leidenschaften und

Energien belebt, alle irgendeinem äußerlichen Ziel zustrebend, verworren im Anfang und sich immer mehr verwirrend im weiteren Verlauf, der schließlich zu einer Steigerung ins brutal Groteske führt. Was an scheinbarer Handlung in diesem zweiten Akt äußerlich vorgeht, ist im Grunde genommen gleichgültig. Ein Zusammenhang mit dem ersten Akt ist kaum flüchtig angedeutet, der Name Palestrina wird nur episodisch erwähnt. Die Handlung, wie Pfitzner sie meint, besteht in der Tatsache der Aufeinanderfolge dieser beiden Akte, hier der Welt als Wille, als triebhaftes Verlangen, dort der Welt als Vorstellung, als reine, leidenschaftslose Anschauung.

Erst der dritte Akt bringt eine lose, epilogartige Verknüpfung der beiden Handlungskräfte. Palestrinas Messe ist aufgeführt worden. Er selbst, aus dem Gefängnis zurückgekehrt, in das ihn Borromeo wegen seiner anfänglichen Widersetzlichkeit hatte werfen lassen, empfängt jetzt begeisterten Beifall und höchste Ehren der Welt. Aber beides berührt ihn nicht mehr, und während draußen die Evviva-Rufe erklingen, sitzt er einsam, wunschlos an seiner Orgel und in einem ätherisch entschwebenden Mollakkord klingt das Werk aus.

Man könnte mit Pfitzner rechten über die dem ganzen Werke zugrunde liegende tiefpessimistische Auffassung vom Verhältnis des Künstlers zur Welt, könnte auf den alternden Beethoven verweisen, der, taub und von der Teilnahme am Leben fast ausgeschlossen, sich nicht wie dieser Pfitznersche Palestrina teilnahmslos von der menschlichen Gemeinschaft abwendet, sondern die Hymne an die Freude schafft. Man könnte fragen, ob die Pfitznersche Darstellung der Welt trotz mancher richtigen Einzelbeobachtung nicht tendenziös verzerrt ist — ob nicht, wenn auch in geringer Anzahl, mehr und stärkere idealistische Kräfte vorhanden sind, als hier zugegeben wird. Man könnte vor allem fragen, ob der künstlerische Schaf-

fensprozeß, wie Pfitzner ihn entsprechend seinen ästhetischen Schriften darstellt, wirklich ein plötzlicher mystischer Vorgang des Unbewußten, ob er nicht vielmehr eine lang vorbereitete hellste, höchste Steigerung des Bewußtseins ist. Aber diese Fragen, so anregend und für die Beurteilung des Pfitznerschen Schaffens wichtig sie sein mögen, sind doch von untergeordneter Bedeutung gegenüber der Hauptfrage: wie stellt sich ein Musikdrama dar, das unter Verzicht auf jegliche dramatische Handlung äußerer wie innerer Art lediglich aus der Kontrastierung abstrakter Ideen geschaffen ist? Kürzer: kann man Weltanschauungen komponieren?

III.

Jedes Kunstwerk, auch das naiv geschaffene, repräsentiert eine Weltanschauung. Verschiedenheiten finden sich nur in der Art, wie die abstrakte Idee den Stoff durchdringt und wie dieser in den darstellenden Mitteln gestaltet ist. Je höher der Künstler steht, je umfassender sein Bereich ist, um so mehr wird er bemüht sein, diese drei Faktoren: Idee, Stoff, Mittel in Einklang zu bringen. Der Zauber des Wagnerschen Kunstwerks beruht in solcher großartigen Synthese von Weltanschauung und Theater. Mochte Wagner theoretisch das ideelle Prinzip des Musikdramas noch so hoch stellen, praktisch blieb er festgewurzelt in der Welt des Theaters. Pfitzner strebt weg vom Theater. Er will die Bühne der reinen Idee untertan machen. So wagt er die Abstraktion zur Idee allein und führt diese Abstraktion mit höchster Folgerichtigkeit durch. Wie verhält sich die Musik gegenüber solcher Steigerung zur ideellen Dramatik?

Pfitzners „Palestrina“ ist der musikalischen Anlage nach ein Abkömmling der „Meistersinger“. Rom ist Nürnberg, Palestrina ist Sachs, das Tridentiner Konzil ist Fest-

wiese und Prügelszene, und die Meistererscheinungen im ersten Akt sind die Singschule. Man kann den Vergleich noch weiter ziehen, im Borromeo den kunstsinnigen Pogner, in Palestrinas Sohn Ighino eine ins Sentimentale verzogene Umbildung des Lehrbuben David erkennen. Und ebenso wie Pfitzner in der gereimten sprachlichen Diktion Wagner folgt, so ist der „Palestrina“ gerade wie die „Meistersinger“ durchzogen von musikalischen Archaismen, die ein bestimmtes Zeitkolorit geben. Wohlgemerkt: es handelt sich hier nicht um einfache Nachahmungen oder Entlehnungen, sondern um in sich völlig selbständige Fortbildungen, die aber doch sofort die Erinnerung an den Urtypus wecken. Wie Webers „Euryanthe“ zum „Lohengrin“, wie Marschners „Hans Heiling“ zum „Holländer“ so steht Pfitzners „Palestrina“ zu den „Meistersingern“. Nur das zeitliche Verhältnis ist umgekehrt: dort, bei Weber und Marschner, ein Vorleuchten, hier, bei Pfitzner, ein Nachglühen der großen Zentralsonne Wagner, dieses unheimlichen Theaterdämons, der seine Vorfahren und seine Kinder frißt.

Stilistisch ist der Zusammenhang mit den „Meistersingern“ in den Chören, Ensembles und Ansprachen, namentlich des zweiten Aktes, zwar unverkennbar, aber hier spricht der Musiker Pfitzner doch seine eigene Sprache. Die Musik des „Palestrina“ hat nicht die dissonanzenreiche chromatische Harmonik des „Armen Heinrich“, sie hat auch nicht die blühende liebliche Melodik der „Rose vom Liebesgarten“. Ihr Grundzug ist, dem Stoff entsprechend, der einer mystischen Ekstase. Sie äußert sich in einer zur Askese neigenden Führung der melodischen Linie und in herber, sinnliche Reize und chromatische Mischungen wie absichtlich meidender Harmonik. Eine ähnliche kühle Reinheit zeichnet auch die Instrumentation aus, in der warme, leuchtende, schwellende Farben nach Möglichkeit vermieden sind

und eine abstrakte Geistigkeit des Kolorits vorherrscht. Charakteristisch für diese Umgehung klangsinnlicher Reize ist es, daß das ganze Werk ausschließlich Männerrollen enthält. Die Frauenstimme ist zwar nicht völlig ausgeschaltet, sie erklingt einmal in der Vision, wenn Lukrezia zu singen beginnt, und außerdem sind die beiden Nebenrollen des Sohnes Ighino und des Schülers Silla für Sopran und Alt geschrieben. Aber beide kommen nur episodisch zur Geltung. Die Männerstimmen herrschen fast ausschließlich, und ihr harter Klang trägt wesentlich zur Betonung der Sprödigkeit des Kolorits bei.

Man erkennt, daß solche stilistischen Grundzüge aus der intensiven Versenkung in den schöpferischen Kern des Ganzen: die Visionsszene gewonnen wurden. Auf sie sowie die mit ihr innerlich zusammenhängenden Teile des Werkes angewendet, üben sie eine Ausdrucksgewalt von unbedingt zwingender Kraft. Das kurz präludierende Vorspiel zum ersten Akt, mit dem aus Grundton, Quinte und Oktave des d-moll-Dreiklanges ansteigenden Urmotiv des Ganzen beginnend, gibt die erste Andeutung der geheimnisvollen Innenwelt des Schaffenden, in der die Gestalten langsam und leise aus dem Nebel des Sehnens und Ahnens ins Bewußtsein treten — wie späterhin die Erscheinungen der alten Meister vor Palestrina. Diese Szene bringt die erste große Zusammenfassung der zeugenden und tragenden Kräfte des Werkes. Pfitzner hat es im Gefühl des ungewöhnlich Bedeutenden dieses Auftritts gewagt, ihn mit unbesorgter Breite zu behandeln. Man kann hier wohl fragen, ob er darin nicht etwas zu weit gegangen ist, ob die szenische Wirkung, die einem allzu lange auf der Bühne verweilende Geiste am Ende eine fatale Körperlichkeit gibt nicht besser durch eine kürzere Fassung gewahrt würde. Musikalisch angesehen trägt dieser Abschnitt den Charakter eines Adagio misterioso, dessen Klänge der Welt der „Mütter" zu ent-

stammen scheinen. Er wird von einer immer stärker anschwellenden Steigerung getragen, die nach dem Verschwinden der Erscheinungen plötzlich in hell aufflammendes A-dur mündet: das Kyrie erklingt. Und damit beginnt der Teil des Werkes, der auch Pfitzners musikalische Schöpferkraft am reinsten, unmittelbarsten und eindrucksreichsten zeigt. Erstaunlich ist, wie er hier die Illusion des vor Augen und Ohren des Zuschauers entstehenden Musikwerkes zu schaffen gewußt hat, wie das eben Geborene zusehends wächst und zur vollen Größe erstarkt, so daß der Hörer in den Rausch völlig hineingerissen wird. Wie sich aus den immer stärker einsetzenden Engelschören, Palestrinas und der Lukrezia Wechselgesängen ein Finale von ebenso hinreißender Inbrunst des musikalischen Ausdruckes wie des szenischen Bildes aufbaut, in unablässiger Steigerung anwachsend bis zum gewaltigen Erklingen der Morgenglocken des erwachenden Rom, das ist eine Leistung, der gegenüber jede Erinnerung an Vorbilder erlischt und die sich ohne Scheu in die Reihe der großen dramatischen Taten der Musikgeschichte stellen darf.

IV.

Es ist schwer und schmerzlich auszusprechen angesichts solcher Höhenkunst — aber mit diesem Schluß des ersten Aktes ist das Werk zu Ende, wenigstens soweit es dramatische Gestalt sein will. Damit ist nicht gesagt, daß die folgenden Teile, namentlich der zweite Akt, nicht noch viele musikalische Schönheiten enthalten. Man muß sogar hervorheben, daß es an sich bewunderungswert ist, wie Pfitzner den bei Durchsicht des Textes der Musik fast unnahbar scheinenden zweiten Akt bezwungen hat, wie er hier eine Fülle von feinen musikalischen Einzelgestaltungen schafft und sie durch den sinfonischen Fluß

des Orchesters bindet, entwickelt, steigert. Stilistisch ist dieser Akt bunter und abwechslungsreicher gehalten als die Hauptszenen des ersten. Geschlossene Formen, wie etwa der lustige Spottchor der Spanier: „Die Italiener dort seht“ wechseln mit motivischen und ariosen Partien, und für die Wachhaltung des im engeren Sinne musikalischen Interesses ist stets gesorgt. Fragt man nun aber, wo im zweiten und dritten, sowie in den nicht visionären Partien des ersten Aktes (der etwas schwerfälligen Exposition sowie der großen Szene des Borromeo) der schöpferische Ton ist, der dem Schluß des ersten Aktes entspricht und das ganze Gefühlsinteresse des Hörers in Anspruch nimmt und einfängt, so stößt man auf eine peinliche Leere. Man sieht, diese nichtvisionären Teile des Werkes sind nicht aus einem künstlerischen Zwang heraus geschaffen. Sie sind eben komponiert, sehr gut komponiert auf ihre Art, aber ohne Daseinsberechtigung im höheren Sinne. Die abstrakte Idee hat sie ins Leben gerufen, die Idee, die sich als Weltanschauung manifestieren wollte. Aber die Bühne ist grausam, sie fragt nicht nach Ideen und Anschauungen, sie fragt einzig nach der Theaterwirkung. Sie will keine Predigten, keine ethischen Erkenntnisse, sie will einzig das Spiel. Dieses Spiel aber fehlt hier, wo die treibende dramatische Kraft nur gehirnmäßig vorstellbar, nicht sinnlich faßbar ist. Und so versagt sich auch die Musik dieser spekulativen Dramatik. Sie läuft neben dem Texte her und weiß dabei auf ihre Weise anzuregen, aber sie durchdringt ihn nicht. Sie ist reich an mancherlei Einfällen, aber diese Einfälle kommen nicht aus einer großen, das Ganze tragenden Eingebung und so fehlt das, was der dramatischen Musik erst ihr Existenzrecht im Theater gibt: die gefühlsmäßige Bindung des Hörers an die Bühne. Diese Bindung war vorhanden in den Visionsszenen des ersten Aktes. Sie sind

unzweifelhaft der Kern, aus dem das Ganze emporgewachsen ist und hier, wo es eine Eingebung von seltener Schönheit und Größe darzustellen galt, hat Pfitzner auch als Musiker wieder Töne eigenster Art gefunden. Sie zeigen das Licht, das aus dem „Armen Heinrich" und der „Rose" strahlt, wieder in einer neuen, mystisch verklärten, religiös schimmernden Brechung. Doch dieses neue Licht leuchtet nicht über die ganze Partitur. Pfitzner hat wohl die Entfaltungsfähigkeit des Stoffes überschätzt. Aber wer seine seitherige Entwicklung kennt, der begreift, daß Pfitzner zu diesem Stoff greifen mußte und ihn gar nicht anders gestalten konnte. Es handelte sich daher auch hier nicht etwa darum, mit billiger Klugheit „Fehler" nachzuweisen und dem Künstler zu sagen, wie er es hätte besser machen müssen. Das Werk ist in sich richtig, so wie es vor uns steht. Wer etwa glaubt, durch Kürzungen oder andere Eingriffe Wesentliches am Gesamteindruck ändern zu können, der verkennt, daß sich hier eine Notwendigkeit höherer Ordnung vollzieht. Pfitzner selbst spricht, wenn er seinen Palestrina sagen läßt:

„Nun schmiede mich, den letzten Stein
an einem deiner tausend Ringe
du Gott."

Gewiß, ein solcher letzter Stein ist Pfitzner, und mit diesem „Palestrina" schließt vielleicht die Geschichte der romantischen Oper in Deutschland. Pfitzner hat erst kürzlich als Schriftsteller energisch nach rückwärts verwiesen. In „Palestrina" haben wir das Ideal einer rückschauenden Kunst, genährt an den philosophischen und musikdramatischen Propheten der Romantik, Schopenhauer und Wagner, als letzter Schößling aus ihrem Garten nicht mehr so kraftvoll und die Äste weitspannend, wie diese beiden großen Stämme, dafür um so zarter und

durchgeistigter, das Essentielle in reinster Form darbietend. Dieser „Palestrina“ wird uns stets ein verehrungswürdiges Werk sein, denn er rührt stark an das Kunstgewissen der Zeit. Aber wir erkennen an ihm, daß der Traum der deutschen Romantik auch in der Musik jetzt ausgeträumt ist. Wir glauben, daß die Weltanschauungsprobleme jetzt allmählich von unserer Bühne verschwinden werden. Wir wollen Theater spielen und wissen, daß in diesem Spiel tiefere Bedeutung liegen kann als in dargestellter Philosophie. Mögen die Köpfe und Sinne unserer Schaffenden frei werden für das Spiel.

DIE DRAMATISCHE IDEE IN MOZARTS TEXTEN

(1917)

Gelegentlich einer Besprechung des Gerhäuser-Pankokschen Werkes „Stuttgarter Bühnenkunst“ hat Professor Konrad Lange behauptet, „daß es Mozart, im Gegensatz zu Wagner, mit dem Inhalt seiner Opern niemals ernst gewesen ist.“ Diese Aussage klingt im ersten Augenblick, nicht zum mindesten infolge der etwas burschikosen sprachlichen Fassung, stark befremdend. Man könnte sich zu scharfem Widerspruch gereizt fühlen, wenn man Langes Worte allzu engherzig interpretieren wollte und dabei das Ziel übersähe, dem sie ihrem Sinne nach zusteuern. Dieses Ziel aber ist — das ergibt sich aus der Gesamthaltung der Langeschen Ausführungen — nicht etwa die Erhebung des Vorwurfes mangelnder künstlerischer Ernsthaftigkeit Mozarts bei der Auswahl seiner Texte. Langes Bemerkung bezweckt vielmehr in erster Linie die Abweisung solcher Bestrebungen und Anschauungen, die dem Opernschöpfer Mozart unmittelbare kunst- oder moralphilosophische Tendenzen nach der Art Wagners unterzuschieben suchen.

Es genüge einstweilen, dies — zum Schutz vor Mißverständnissen — als den Sinn der Bemerkungen Langes festzustellen, um bei dieser Gelegenheit auf eine andere Arbeit zu verweisen, die gerade die entgegengesetzte Meinung verficht: Hermann Cohens Festschrift über „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten“. Ein ironischer Zufall hat es gefügt, daß Lange durch die Polemik gegen einen Anhänger musikdramatischer Theorien zur Proklamierung des Spiel-Charakters des Mozartschen Kunstwerkes getrieben wird, während Cohen, der sich ebenfalls als unverkennbarer Gegner Wagners zeigt, ge-

rade aus dieser Gegnerschaft heraus nicht nur die bewußte ästhetische Gesetzmäßigkeit der dramatischen Kunstform bei Mozart, sondern darüber noch hinaus ihre besondere ethische Fundamentierung zu beweisen sucht. Lange und Cohen kommen also von annähernd gleichen Ausgangspunkten her zu völlig entgegengesetzten Resultaten. Ein solches Ergebnis ist für unsere Hilflosigkeit gegenüber den Problemen der Mozart-Ästhetik ebenso bezeichnend wie der lächerliche, dabei mit heiligstem Ernst durchgefochtene Streit um die „Don Juan"-Übersetzung, die Schillingsschen, wie Lange meint, „stilistisch vortrefflich angepaßten Rezitative" (!) zur „Entführung", die Scheidemantelsche Umdichtung des „Cosi fan tutte"-Textes und andere Bösartigkeiten. Aus alledem geht hervor, daß wir Mozart gegenüber noch sehr im Dunkel tappen und Ursache zur Genüge hätten, uns über ihn und die Bedeutung seines Schaffens erst gründlich Rechenschaft zu geben, bevor wir uns herausnehmen, ihn umzudichten, umzukomponieren oder auf sonst irgendeine Art unseren höheren Einsichten entsprechend zu „veredeln".

Als Mittel zu solcher Klärung der Anschauungen wird Cohens Schrift auch dem begrüßenswert erscheinen, der ihren Schlußfolgerungen und Lehren in den meisten Fällen widersprechen muß. Cohen geht auf das Kunstproblem Mozart in einer so selbständigen Weise ein, er weiß seine Gesichtspunkte so klar zu entwickeln und gesetzmäßig durchzuführen, daß er auch dem Gegner überall Anregendes und Bereicherndes sagt. Man muß seine Arbeit zu den ernsthaftesten Studien rechnen, die wir über Mozart besitzen. Wollte man sie ihrem von philosophischer Basis aus bis zur Besprechung dramaturgischer Einzelheiten durchgeführten Aufbau nach kritisch betrachten, so würde dies eine Gegenschrift von mindestens dem gleichen Umfange ergeben. Es bleibt hier nur die Möglichkeit, sich an die Ergebnisse von

Cohens Darlegungen zu halten und von ihnen aus — ihre Begründung als richtig gelten lassend — vergleichende Blicke auf das Kunstwerk Mozarts zu werfen, so wie es sich uns darstellt.

Als dramatische Grundidee in Mozarts Texten bezeichnet Cohen die Liebe. Nicht die Geschlechtsliebe allein, sondern Liebe als ästhetische Grundkraft. Als solche „steht sie im Zusammenhange mit den anderen Richtungen des Bewußtseins für die Handlung des Menschen und insbesondere mit den sittlichen Begriffen der Handlung. Mozart hält sie daher in dieser notwendigen Verbindung mit den allgemeinen Problemen der Sittlichkeit. Er bewirkt diese Verbindung mit dem allmeinen sittlichen Problem im Stile Shakespeares, indem er die beiden Momente des Schönen: das Erhabene und den Humor, im tragischen und komischen Motiv seiner Oper gegeneinander wirken läßt." Hier hätten wir also gerade das, was Lange abstreitet: die Behauptung eines bewußten, auf ein bestimmtes ethisches Ziel gerichteten Ernstes Mozarts bei der Textwahl, eines tieferen, allegorischen Sinnes, einer psychologischen Wahrheit nicht dieses oder jenes Einzellibrettos, sondern ihrer aller — also die lösende Formel für das scheinbar wahl- und zusammenhanglose Kunterbunt der Mozartschen Texte. Nun ist allerdings einzuwenden, daß diese Cohensche Formel von der Liebe, auch wenn sie in dem von ihm näher bezeichneten Sinne aufgefaßt wird, in hohem Maße eine Verallgemeinerung bedeutet, und daß es ein leichtes wäre, die gesamte Opernliteratur auf eben die nämliche Formel zurückzuführen. Als besonderes, nur für Mozart bestimmendes Kennzeichen kann man also die Feststellung der Liebe als dramatischer Grundidee kaum gelten lassen. Man müßte schon, wenn man an dieser Erklärung überhaupt festhalten will, von Darstellungen der Liebesidee in der besonderen Auffassung des Josephinischen Zeitalters

sprechen, womit dann freilich mehr eine Zeit- als eine Persönlichkeitscharakteristik gegeben wäre.

Entscheidend für die Stellungsnahme zu Cohens Theorie sind indessen nicht solche Bedenken allgemeiner Art. Entscheidend ist die Methode der praktischen Anwendung seiner Idee bei der Ausdeutung der Texte. Diese Methode ist gerade den Hauptwerken und -charakteren gegenüber die der psychologischen Betrachtung. Dadurch setzt sich Cohen von vornherein in Widerspruch mit den Grundzügen des Mozartschen Kunstwerkes. Gleichviel, ob man es vom Text oder von der Musik, oder von der Szene aus ansieht — man kann ihm keine härtere Gewalt antun, als ihm gegenüber psychologische Gesichtspunkte geltend zu machen. Die psychologische Darstellungs- und Betrachtungsweise ist das Ergebnis einer erheblich späteren Art des künstlerischen Anschauens und Gestaltens. Sie gehört vornehmlich der Romantik an. Für die Romantik lag der Schwerpunkt im handelnden Subjekt. Die für das Handeln des Subjektes bestimmenden psychologischen Gesetze bilden daher die Grundlagen des Geschehens. Der Ehrgeiz der romantischen Oper mußte es sein, ihre Figuren psychologisch möglichst reichhaltig auszustatten, um die Art ihres seelischen Funktionierens anschaulich und begreiflich zu machen. So schuf sie sich in ihren höchststehenden Kunstäußerungen, den Musikdramen Wagners, jene leitmotivische Technik, jene scheinbare Geschlossenheit der dramatischen Anlage, jene Unterordnung des musikalischen Selbstzweckes unter die beherrschende Idee des Gesamtkunstwerkes, die in letzter Linie nur Mittel zur Erreichung eines immer bewußter auf Herausstellung und Faßbarmachung aller psychologischen Ausdrucksmomente gerichteten Kunstideals waren.

Es würde hier zu weit führen, zu untersuchen, auf welche tiefwurzelnden Ursachen diese Hervorhebung des

Psychologischen deutet. Wichtig aber ist die Feststellung, daß sie der Mozartschen Kunst noch fern liegt und ihr keineswegs als etwas Erstrebenswertes galt. Wie dieser Kunst die psychologische Analyse durch die Zerlegung in leitmotivische Einzelheiten noch unbekannt war, so wohnt bei ihr dem Einzelsubjekt überhaupt nicht die hochgespannte individuelle Bedeutung inne. In der Romantik galt eine Figur für um so wertvoller, je gewichtiger sie sich als Persönlichkeit erwies. Im Wesen der klassischen Kunst, wie sie Mozart am reinsten übt, liegt es, daß sie das Individuelle als Einschränkung empfindet und es nach Möglichkeit in das Typische aufzulösen strebt. Sie hat demnach gar nicht den Ehrgeiz, scharf profilierte Menschen, plastisch ausgearbeitete Charaktere zu zeigen. Begebenheiten wie Erscheinungen mußten ihr vielmehr als um so bedeutsamer gelten, je weniger sie einer illusionsmäßigen Wirklichkeit angehörten, je mehr sie auf entkörperlichte Flächenschichtungen zurückgedrängt waren, je weniger persönlicher Wert, je mehr allgemeingültige Bedeutung ihnen innewohnt.

Daraus ergibt sich, daß jeder Versuch, die Handlung eines Mozartschen Werkes im Sinne einer dramatisch naturalistischen Entwicklung zu interpretieren oder seine Figuren zu psychologisch glaubhaften Charakteren umzuarbeiten, verlorene Liebesmüh ist. Wer sich solchen Bemühungen hingibt, arbeitet mit Begriffen, die für die Mozartsche Bühne noch gar nicht existierten, oder, soweit sie damals überhaupt vorstellbar gewesen wären, keineswegs als künstlerisch wertvoll gegolten hätten. Wir wollen uns auch nicht etwa einreden, daß die romantische Wandlung zur individuellen Charakteristik und zur aus psychologischer Motivierung sich entwickelnden dramatischen Handlung im mindesten als Fortschritt im Sinne einer künstlerischen Wertsteigerung aufgefaßt werden dürfe. Eher könnte das Gegenteil behauptet werden:

daß nämlich durch eine solche Entwicklung die Musik gewaltsam Zwecken untergeordnet wurde, die ihrem Wesen als Kunst ursprünglich fern lagen und ihre künstlerische Reinheit trübten. Es liegt demnach nicht nur keine Veranlassung vor, eine „dramatische Idee“ bei Mozart herauszusuchen, wie sie bei Wagner als Erlösungsidee unbestreitbar ist. Ein solches Bemühen bedeutet sogar eine grundsätzliche Verkennung des Wesens des Mozartschen Kunstwerkes. Man braucht auch nur zu lesen, was Cohen über den „Figaro“, namentlich über die von ihm zu fast Strindbergscher Seelenkompliziertheit gesteigerte Figur des Grafen, oder über den „Don Juan“ und die Gretchennatur der Elvira sagt, um zu erkennen, zu welch halsbrecherisch verwegenen Konstruktionen gegenüber den einfachsten und harmlosesten Erscheinungen das Bestreben führt, die Mozartschen Opern in ihrer Gesamtheit aus einer grundlegenden sittlichen Idee erklären zu wollen. Das Erfreulichste an diesen Textbetrachtungen ist der Protest gegen die mißverstehende Geringschätzung des Cosi fan tutte-Textes, dieses reifsten und innerlich höchststehenden der italienischen Opernwerke Mozarts. Daß die Cohenschen Ausführungen, seine Charakteristiken der Mozartschen Gestalten, seine Nachzeichnung der Handlungslinien an sich viel Anregendes bieten, manchen überraschenden Ausblick eröffnen, bedarf angesichts der geistigen Kühnheit, von der sein ganzes Vorhaben zeugt, kaum der Betonung. Besonders hervorzuheben sind hier auch seine Bemerkungen über die Mitwirkung des Zuhörers. Man kann die belebende und bereichernde Kraft seiner Ausführungen ohne Einspruch gelten lassen. Hinsichtlich des Inhaltes seiner Darlegungen aber muß man daran festhalten, daß mit diesem Versuch der Unterstellung einer dramatischen Idee zu Mozarts Opernwerken eine Beweisführung am untauglichen Objekt unternommen, ein ästhetischer Anachronis-

mus begangen wird. Die dramatische Idee in der Oper ist ein Produkt der romantischen Schule und hat ihren Höhepunkt in Richard Wagner gefunden. Diese dramatische Idee konnte in der Musik erst Anspruch auf Geltung erheben, als die Musik in gesteigerter Subjektivierung sich der Darstellung einer seelischen Wirklichkeit zuwandte, als sie anfing, in immer zunehmendem Maße Psychologie zu treiben. Die Mozartsche Oper aber steht gerade am Gegenpol solchen Strebens. Was sich in ihr manifestiert, ist nicht die dramatische Gestaltung sittlicher Erkenntnisse, sondern es ist der musikalische Spieltrieb, der sich hier ohne jede Beimischung ethischer Tendenzen oder „dramatischer Ideen“ zur Geltung brachte und aus der Verschlingung und Lösung rein künstlerisch erfaßter Gegensätze, nur dem eigenen Gesetz gehorchend, sich zum Werk entfaltete.

Daß Mozarts Texte ihm diese Entfaltung des musikalischen Spieltriebs zu immer höher geschwungenen kühneren, reicheren Linien ermöglicht haben, darin beruht ihre Bedeutung. Es ist daher ebenso unangebracht, mit Lange — der ja das Bestimmende des Spieltriebs an sich richtig erkennt — von dem geistlosen Libretto der „Entführung“, der unwahrscheinlichen und sittenlosen Fabel von „Cosi fan tutte“, der Verballhornung des „Figaro“ zu sprechen, wie mit Cohen die dramatisch ethische Grundidee dieser Opern in der Liebe zu sehen. Es ist auch falsch oder kann zum mindesten völlig falsch aufgefaßt werden, wenn Lange von der Indifferenz Mozarts gegen die Texte eines da Ponte und Schikaneder spricht und meint, Mozart sei es mit dem Inhalt seiner Opern niemals recht ernst gewesen. Gewiß, ernst war es ihm nicht im Sinne des Bekenners im neuzeitlichen, romantischen Geist. Aber höchster Ernst war es ihm im Hinblick auf die Möglichkeit zur Entfaltung des musikalischen Spieltriebs. Von Indifferenz oder Wahllosigkeit kann da nicht im min-

desten die Rede sein. Man muß im Gegenteil sagen, daß Mozart mit kaum hoch genug zu schätzender Klarheit seine Texte gewählt hat, und daß die Folge der Libretti von der „Entführung“ bis zur „Zauberflöte“ eine gar nicht zu übertreffende Mustersammlung des librettistischen Vermögens dieser ganzen Zeit darstellt. In höchster Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit werden dem Musiker hier alle Möglichkeiten zur Entfaltung seines Spieltriebs eröffnet, nirgends wird er durch sittliche Grundsätze gehemmt, nirgends durch dramatische Prinzipien eingeengt, keine Individualität macht die beschränkenden Grenzen des Persönlichen geltend, keine Psychologie zwingt den Künstler, seinem reinen Gestaltungstrieb außerkünstlerische Zusätze beizumischen. Frei wie die schöpferischen Kräfte des Lebens fließen die Kräfte des Spiels — dieses Spiels, das nie und nirgends vortäuscht, Nachahmung des Lebens zu sein. Außerhalb jedes Vergleiches stehend, gehorcht es nur durch den Genius zu höchster Freiheit gesteigerten Gesetzen der künstlerischen Bewegung. Und eben dadurch offenbart es Wahrheiten und Erkenntnisse, die sich nie in den Schraubstock der „dramatischen Idee“ hätten einspannen lassen.

Es wird für uns heut darauf ankommen, sowohl einer falschen ethischen Überschätzung der Mozartschen Texte vorzubeugen, wie Cohen sie lehrt, als auch einer falschen Unterschätzung ihrer literarischen Bedeutung zu wehren, wie Lange sie zu hegen scheint. Beide Schätzungen zeugen von Gesichtspunkten, die gegenüber der Frage nach der Bedeutung von Mozarts Texten durchaus unergiebig sind. Die Ethik des Kunstwerkes ist keine prinzipielle Erkenntnis oder Lehre, sie ist der Duft, der aus der Blüte aufsteigt. So gering es einem Mozart gegenüber gedacht wäre, wollte man ihn zum Sittenprediger machen, so falsch wäre es andererseits, wollte man behaupten, er habe wahllos jeden Text komponiert, der

ihm zu Händen kam. In der energischen Ablehnung dieser weitverbreiteten Auffassung liegt das vielleicht wichtigste Verdienst von Cohens Schrift. Wir werden die bewußte Künstlerschaft Mozarts immer höher schätzen lernen, und nur aus der Erkenntnis der tiefgegründeten Gesetzmäßigkeit ihres Handelns können wir die richtige Stellung zu seinen Texten und damit zu seinem Werk überhaupt finden.

MUSIKALISCHE NEUZEIT

(1917)

Wie steht es um unsere Musik?

Wir sind dabei, eine Abschlußrechnung aufzustellen. 1911 haben wir Mahler begraben, vor Jahresfrist Max Reger. Von denen, die Führernamen haben, leben noch Strauß und Pfitzner. Beide haben während der Kriegszeit aufschlußreiche Werke bekannt werden lassen: Strauß die „Alpensinfonie“, Pfitzner den „Palestrina“. Haben wir von ihnen Neues zu erwarten? Dem Namen nach vielleicht oder wahrscheinlich, der Art nach kaum. Wer zählt außer ihnen? Max Schillings hat sich mit der „Mona Lisa“ von der Liste der große Kunst Erstrebenden selbst gestrichen, Eugen d'Albert haben wir niemals als zu dieser Liste gehörig angesehen. Mit Rudi Stefan ist eine unserer stärksten Hoffnungen gefallen. Dürfen wir den Propheten des jungen Korngold trauen? Von Arnold Schönberg, dem Vielumstrittenen, vernimmt man nichts mehr. Nur Franz Schreker stellt Neues in Aussicht. Was bleibt sonst, was bewegt, was treibt? Im Konzert leben wir von Brahms, Beethoven und Bach, von Schubert, Schumann und Hugo Wolf, in der Oper von Wagner. Zehren wir ein Erbe auf, ohne es mehren zu können? In der Literatur, in der bildenden Kunst sehen wir neue Ideen empordrängen, Probleme zur Erörterung stehen, Kämpfe der Meinungen ausfechten. In der Musik allein ist es still, sie leidet unter ihrer Popularität. Ihr Publikum schläft den Fafnerschlaf: es liegt und besitzt und will sich nicht stören lassen. Wo sind die Kräfte, die es wecken könnten?

Für die Musik der letztvergangenen Zeit ist eines charakteristisch: sie ist sich selbst nicht genug und sucht bewußt Beziehungen zu außermusikalischen Dingen. Vornehmlich zu anderen Künsten: zur Dichtung, zur Malerei,

aber auch darüber hinaus zur Natur, zur Geschichte, zur Philosophie. Das Wiederaufleben der Programm-Musik, des Musikdramas sind die bezeichnenden Symptome eines Zeitalters, das in jeder geistigen Regung nach Zusammenfassung, nach Vereinheitlichung drängt. Die Idee des Gesamtkunstwerks ist der kühnste Ausdruck für jenes Allgefühl der Romantik, das nicht im einzelnen das Bild des Ganzen zu erkennen vermochte, sondern, die organische Geschlossenheit des einzelnen mißachtend, die Vollkommenheit nur in der vereinigenden Umarmung möglichst vieler Gegensätze finden zu können vermeinte. Ein Weltgefühl von wunderbarer Feinheit für die verborgenen Zusammenhänge aller Dinge, zugleich aber von wunderlicher Blindheit für ihre Unvereinbarkeit als organischer Erscheinungen belebte und trieb diese Zeit und diese Menschen. Die Maler malten Musik und Literatur, die Dichter dichteten Malerei und Musik, und die Musiker komponierten Gemälde und Dichtungen. Ein breiter Zufluß überreich anregender und befruchtender Ideen überschwemmte die bis dahin sorgsam abgestauten Einzelbecken des künstlerischen Schaffens, hob den Musiker, den Maler, den Dichter über die handwerklich begrenzte Enge des Sondergebietes hinaus, gab ihnen die umfassende Macht des Allherrschers, die Erkenntnis der bisher unbeachteten tiefinnerlichen Wesensverwandtschaften aller Erscheinungen.

Stärker als alle anderen Künste ist die Musik von dieser Bewegung ergriffen worden, üppiger und vielseitiger hat sie sich durch sie entwickelt, tiefer aber auch, fast zu verhängnisvoller Unlösbarkeit in sie verstrickt. Was für die andern eine bereichernde Episode war, wurde ihr zum Ziel der Verheißung. Sie verlor das Bewußtsein ihrer Kunstindividualität, sie gab es preis um den Traum einer überindividuellen Vereinigung der Künste unter dem Scepter der Musik. Fagen wir nach der Ursache der Läh-

mungserscheinungen in der zeitgenössischen musikalischen Produktion: sie liegt in dem Verlust des Selbstbewußtseins der Musik als unabhängiger Kunst. Das Phantom der musikalischen Kunstverschmelzung umgaukelt Schaffende und Empfangende. Seine Geltung als einstiges Zeitideal wird verkannt, es wird zum zeitlosen Kunstideal schlechthin umgestempelt. Der Hinweis etwa auf die sogenannte absolute Orchester- und Kammermusik eines Brahms und der ihm Nahestehenden kann nicht als stichhaltig gelten. Auch diese Musik ist durchtränkt von literarischen, dichterischen Einflüssen und zieht aus ihrer Hervorhebung die stärksten Wirkungen.

In den anderen Künsten hat der Prozeß der Selbstbesinnung schon vor längerem eingesetzt, am auffallendsten läßt er sich erkennen in der neuen Malerei. Man mag diese Kunst einschätzen, wie man will: das für sie Bezeichnende liegt in dem Streben nach innerer Selbständigkeit, nach Befreiung von der Vormundschaft oder Mitarbeit anderer Künste. Malen um des Malens, Zeichnen um des Zeichnens willen, Umschmelzung aller aus anderen Gebieten entlehnten Ausdrucksmittel in den rein malerischen, rein zeichnerischen Ausdruck. Darin nun liegt das Fruchttragende der durchlebten Entwicklung: nicht Ausstoßung der den Schwesterkünsten zu dankenden Erweiterungen des Gefühls- und Vorstellungskreises, nicht puritanische Rückkehr zur einseitigen Anschauungsweise des einen Kunstorgans aus dem gewonnenen Bewußtsein der Alleinheit künstlerischen Erkennens, auch nicht äußerliche, notdürftig Bezug nehmende Verklitterung des Musikalisch-Poetisch-Malerischen, sondern Einschmelzung dieser verschiedenartigen Ausdruckselemente in ein einziges, beherrschendes, von dem sie sich nicht mehr sondern lassen, auch nicht durch kritisch reflektierende Betrachtung, dem sie vielmehr jetzt ganz zu eigen sind als steigernde, neugewonnene Werte. Dieser Um-

und Einschmelzungsvorgang in kunsteigene Werte ist es, den wir gegenwärtig beobachten. Er stellt sich dar als ein Ringen um formale Gestaltung. Nennen wir ihn Kubismus, Futurismus, Expressionismus — das sind nur Namen für verschiedenartige Versuche zur Lösung des Umwertungsproblems. Man kann dieser Bewegung kaum härtere Gewalt antun, als ihr wegen zeitweiliger Unvollkommenheit einzelner Lösungen den Weg zum Gesamtkunstwerk empfehlen. Das heißt sie rückwärts drehen wollen, denn da eben kommt sie her und davon strebt sie fort. Wie weit ihr das bisher gelungen ist, diese Frage steht hier nicht zur Erörterung. Es kommt zunächst nur darauf an, über Sinn und Bedeutung der Bewegung Klarheit zu gewinnen, sie zu erkennen als Ringen um die Lösung formaler Probleme zur Gewinnung einer selbständigen Eigenkunst, die die Bereicherungen der Gesamtkunst in sich schließt.

Man kann in der Musik bei schärferem Zusehen Anläufe zu Ähnlichem gewahren. Zwar nicht bei Strauß und nicht bei Pfitzner. Sie beide sind ungeachtet individueller Verschiedenheiten und ohne Berücksichtigung ästhetischer Werturteile, die hier nicht in Betracht kommen, Repräsentanten der Gesamtkunstwerk-Idee: absterbende romantische Schule. Anders Max Reger in einem Teil seines Wesens und Werkes. Hier tauchen formale Probleme namentlich harmonischer Art auf, die in ihrem streng spekulativen Zug, ihrer rein geistig musikalischen Herkunft das Streben nach Selbstbesinnung des Musikers, nach Selbständigkeitswert der Musik erkennen lassen. Aber Reger blieb diesem Streben nicht treu. Innere Abhängigkeiten und äußere Einflüsse störten die gerade Entwicklung dieser starken musikalischen Naturkraft, der zudem kein überlegener Schöpferwille beigegeben war. So fiel er, je mehr die Produktion sich in die Breite dehnte, aus verheißungsvollen Anfängen immer haltloser in die Bahnen

des Gewohnten, und das Zukunftvolle untermischte sich in steigendem Maße mit dem Gangbaren. Bewußter und geistig überlegener trat der junge Rudi Stefan auf den Plan mit seiner „Musik für Kammerinstrumente“ und der „Musik für Orchester“. Welch bezeichnende Überschriften. Keine „sinfonische Dichtung“ oder „Tondichtung“, nicht einmal eine „Sinfonie“. Nur eine „Musik“, die sich selbst keinen anderen Namen zu geben wußte als den ihrer Kunst. Auch hier noch keine Erfüllung — ein Ringen mit den überlieferten Ausdrucksmitteln, teils akademischer, teils neudeutscher Herkunft, aber doch eine Zusammenfassung von blendender, zwingender Kühnheit und kraftvoller Selbständigkeit, eine Zusammenfassung, die als solche ein Neues bot und Verheißung in sich trug. Hätten wir Gedächtnisausstellungen für gefallene Musiker, so müßte Rudi Stefans Werken der Platz neben den Bildern von Franz Marc zugewiesen werden.

Reger und Stefan waren Hoffnungen. Erfüllung blieb — aus verschiedenartigen Gründen — versagt. Die Forderung an die Musiker lautet: heraus aus der Literatur und Philosophie, heraus aus der Malerei, heraus aus allem, was nicht urmusikalischer Prägung ist. Nur eines gilt: Musik machen. Aber nicht, Opernkomponisten, den törichten Ruf anstimmen: zurück zu Mozart. Nicht, Orchesterkomponisten, die sinfonische Dichtung, das poetische Programm vermeiden und brave Sinfonien im Mendelssohn-Brahms-Stil, Kammermusik und Lieder frei nach Schubert-Schumann schaffen. Die Aufgabe liegt klar: einschmelzen, was die an zusammenfassenden Talenten und Genies so reiche romantische Vorzeit an künstlerischem Allgemeingut errafft hat. Einschmelzen all das, was Literatur, bildende Kunst, Philosophie und Wissenschaft an neuen Ausdruckswerten kennengelehrt hat. Nicht mehr von den Zinsen des Gesamtkunstwerks und seiner Geschwister gedanken- und sorgenlos weiterzehren. Neue, eigene,

musikeigene Werte schaffen, nicht in kindischem Trotz gegen die Musik, sondern aus ihr heraus.

Darf die Kritik solche Worte sprechen? Kann sie Neues hervorrufen, es im voraus kennzeichnen? Kaum. Aber sie kann zur Selbstbesinnung drängen, wenn sie erkennt, daß Trägheit und Gedankenlosigkeit heut der Musik gegenüber jedes zeitliche Selbstgefühl unterbinden, Regungen für Neues entweder rücksichtslos unterdrücken oder zum Ausgleich mit dem Gewohnten zwingen. Die Musik des Tages wird vom Geschmack der Masse beherrscht, einer Masse, die keinen Willen hat, sondern nur nach Befriedigung angewöhnter Bedürfnisse begehrt. Neue Kunst aber geht zunächst über das Bedürfnismäßige der Vielheit hinaus, sie bahnt Wege zu Fernsichten, nach denen ein großes Publikum nicht verlangt, weil es einstweilen noch nichts von ihnen weiß. Dieses Wissen gilt es aufzuklären und zu mehren, Erkenntnis zu schaffen für das Nutzlose und Überflüssige des unablässigen Trotts auf längst erforschten Pfaden, für das innerlich Notwendige der Aufhellung von Zielen, die der Weltanschauung einer neuen Zeit entsprechen. Ein solches Ziel ist heut in allen Künsten die neue Lösung des formalen Problems mit kunsteigenen Mitteln, die Wiedergewinnung der organischen Einheitlichkeit des Kunstwerks im Gegensatz zur romantischen Vielseitigkeit. Es geht um Sammlung der Farben, deren prismatische Zerlegung und Nebeneinanderstellung die ältere Kunst erstrebte, ihre Vereinigung zu einer einzigen, die alle in sich vereinigt. In solcher Auffassung kann man das „Zurück zu Mozart" gelten lassen, denn die klassische Schönheit des Mozartschen Kunstwerks ruht in seiner organischen Einheitlichkeit. Nun gilt es, diese neu zu gewinnen, nicht durch plump reaktionäre Vereinfachung und Überbordwerfen alles Dazwischenliegenden, sondern durch eine Einverleibung in den musikalischen Organismus.

Ein formales Problem von höchster Tragweite, dessen Lösung Generationen beschäftigen wird. Wir sehen Ansätze dazu bei Reger, Versprechungen bei Stefan, wir finden auf dem Gebiet der Oper Andeutungen eines ähnlichen Strebens bei Franz Schreker, erkennen in den instrumentalen Klangexperimenten Schönbergs, in der Lyrik Rottenbergs verwandte Ideen. Bemühungen höchster, bewußter Art finden wir bei Gustav Mahler. Er ist der einzige unter den vier namhaftesten Musikern unserer Zeit, dessen Schaffen in die Zukunft weist. Er ist auch der einzige unter ihnen, dessen Lebenswerk heut noch fast unbekannt ist. Während unser Publikum Bach-, Beethoven- und Brahmsfeste feiert, sich daneben auch eine Strauß-, Reger- oder Pfitznerwoche anhört, hat es noch nie den Versuch gewagt, sich vom Schaffen des einzigen großen Sinfonikers unserer Zeit nur in flüchtigem Zusammenhang Rechenschaft zu geben. Nur die Kenntnis des Mahlerschen Gesamtwerkes aber, nicht die gelegentliche Aufführung dieser oder jener Sinfonie kann eine Vorstellung geben von der gewaltigen Phantasiekraft, mit der hier die Lösung formaler Probleme durch architektonische Gestaltungsart unternommen wird. Allerdings, unsere Musiksachverständigen behaupten einstweilen noch immer, daß Mahler nicht so gekonnt habe, wie er wollte, und wenn sie sehr viel Wohlwollen für ihn an den Tag legen, so bezeichnen sie mit einer Träne im Auge sein Schicksal als tragisch. Tragisch war es zweifellos, wenn auch in anderem Sinne, als sie meinen. Ob sie wohl so sicher wissen, was er wollte? Sie sind vielleicht mehr sachverständig als musikalisch, denn wie der größte Teil unserer Schaffenden immer erst auf Umwegen über andere Kunst- und Denkgebiete zur Musik kommt, so ist auch der heutigen Hörerschaft, der wissenden mehr noch als der unwissenden, die Fähigkeit zur Naivetät des Musikempfangens und damit zur musikali-

schen Entgegennahme der Musik verlorengegangen. „Ohrwascheln aufmachen“ sagte Mahler einmal ärgerlich, als man mit ihm über die Zweckmäßigkeit einer Analyse sprach. Freilich. Aber das „Ohrwascheln aufmachen“ tuts auch nicht, wenn einer das Hören verlernt hat und der Intellekt statt des Tongefühls im Ohre sitzt. Wir müssen erst wieder hören lernen und uns das Musik-„Verstehen“, dieses leidige Erbteil eines antimusikalischen Zeitalters, abgewöhnen. Dann wird auch die Sprache der Musiker zu uns dringen, die wieder Musik, nicht Ideen sprechen, dann wird sich die Erkenntnis Bahn brechen, daß „Musik machen“ die Aufgabe des Musikers ist, die des Hörers aber nicht Musikverstehen, sondern Musikhören.

ERFINDER UND GESTALTER

(1918)

Ursprüngliche und reiche Erfindung gilt im allgemeinen als Hauptmerkmal echter Künstlerschaft, namentlich beim Musiker. Die herkömmliche Betrachtungsweise stellt für das Urteil zwei Gesichtspunkte auf: wie ist das Werk erfunden, und wie ist es gekonnt. Lautet die Antwort auf beide Fragen befriedigend, so wird das Werk als vollgültig angesehen. Zeigt sich starke Erfindung bei unzureichendem Können, also ungenügende Ausnutzung des Erfundenen, so gilt die Begabung als erwiesen, und der Fehler scheint in einer noch nicht ausgereiften Technik zu liegen. Ist dagegen das Können voll entwickelt, die Erfindung aber schwach, so zweifelt man an der Bedeutung des Talentes und begnügt sich mit kühler Anerkennung der Machart. Dies ist nicht nur die Meinung des Publikums oder oberflächlicher Kritiker. Selbst ein Künstler von der Einsichtskraft eines Hans Pfitzner sieht das Kriterium des musikalischen Werkes in der Güte des „Einfalls" an sich, während er die nachfolgende „Arbeit" etwas geringschätzig, gleichsam als ein Herabsteigen des Musikers aus der höchsten Sphäre des reinen Schaffens betrachtet. Als „Einfall" gilt ihm dabei nicht etwa die Konzeptionsidee des Ganzen, sondern der musikalische Keim: das Thema, das Motiv, die Melodie, aus der sich das Werk entwickelt, also das, was im oben erwähnten Sinne als Erfindung angesprochen wird. Der Gedankengang ist ganz klar. Man sagt sich: ehe der Musiker einen Sinfoniesatz komponieren kann, muß er zunächst ein Thema haben. Von dem Gehalt und der Verwendbarkeit dieses zeugenden Gedankens hängt Entstehung und Bedeutung des daraus gewonnenen Satzes ab. An einem Einzelfall verdeutlicht: wäre Beethoven nicht der in vier Takten akkordisch um den

Grundton kreisende Gedanke eingefallen, den wir als Hauptthema des ersten Satzes der Eroika kennen, so hätte dieser Satz und vielleicht das ganze Werk gar nicht geschrieben werden können.

So einfach und selbstverständlich dieser Gedankengang erscheint, irgend etwas daran stimmt nicht, wie gerade das gewählte Beispiel zeigt. Das Hauptthema der Eroika ist nämlich vor Beethoven schon Mozart „eingefallen", und Mozart hat daraus — die Ouvertüre zu „Bastien und Bastienne" gemacht. Gewiß ein sehr hübsches und anmutiges Stück, das aber doch auf irgendwelche Ähnlichkeit mit dem ersten Eroika-Satz keinen Anspruch erheben kann. Solche Fälle notengetreuer Übereinstimmung finden sich in der Musik, wie bekannt, sehr oft. Um nur noch ein die gleichen Persönlichkeiten betreffendes Beispiel zu nennen, sei daran erinnert, daß das aufschwebende Baßthema des Scherzos der c-moll-Sinfonie von Beethoven der melodischen Linie nach genau dem Finalthema von Mozarts g-moll-Sinfonie entspricht und nur anders rhythmisiert ist.*) Es bleibe dahingestellt, ob Beethoven hier Mozart willentlich umgebildet, ob er ihn in der Eroika zufällig oder absichtlich wiederholt hat. Vorkommnisse ähnlicher Art sind in der Musik zu häufig, als daß es lohnend wäre, über die Bewußtheit oder Unbewußtheit der Anlehnung in den erwähnten Fällen

---

Nachtrag 1921.

Dieser Aufsatz, einer der Hauptangriffspunkte für Pfitzners „Ästhetik der musikalischen Impotenz" wurde 1917 im Felde geschrieben. Nachschlagewerke standen mir dort nicht zur Verfügung. Ich hätte sonst gleich festgestellt, daß die erwähnte Übereinstimmung der thematischen Linie von Mozarts g-moll-Finale und Beethovens c-moll-Allegro zweifelsfrei auf bewußter Umformung beruht. Das ergibt sich, wie Alfred Heuß neuerdings hervorgehoben hat, aus Nottebohms Skizzensammlungen, deren Einzelheiten mir in der Erinnerung nicht genau gegenwärtig waren. Für Inhalt und Tendenz meines Aufsatzes ist diese Umwandlung einer bloßen Beobachtung zur wissen-

zu streiten. Für den hier angeregten Gedankengang wichtig ist nur die Schlußfolgerung, daß dem primären musikalischen Einfall im engeren Sinne keineswegs die Bedeutung zukommt, die ihm meist angedichtet wird. Wenn aus dem gleichen Gedanken zwei so grundverschiedene Werke wie eine harmlose Singspiel-Ouvertüre und eine gewaltige Heldensinfonie entstehen können, dann ist es eben nicht der „Einfall", der Entwicklung und Charakter eines Musikwerkes bestimmt, wenigstens nicht der Einfall im hier bisher angewendeten Sinne, sondern etwas ganz anderes, von ihm Unabhängiges, und der Einfall selbst wird zur belanglosen Nebenerscheinung herabgedrückt. Über diese Erkenntnis hinaus aber werden wir durch solche Beobachtung veranlaßt, uns über den Begriff der Erfindung in der Musik wie in der Kunst überhaupt Rechenschaft zu geben.

Erfinder nennen wir im allgemeinen Sprachgebrauch den, dem die Herstellung von etwas bisher nicht Vorhandenem, etwas völlig Unbekanntem glückt. Er findet nicht nur, wie der Entdecker, er erfindet etwas bis zum Augenblick der Erfindung nicht Dagewesenes. Erfinden kann man also ein Patentschloß, ein Flugzeugsystem, ein Heilserum. Kann man auch ein Kunstwerk erfinden? Ist das Straßburger Münster erfunden worden, oder die „Nachtwache", oder die „Neunte Sinfonie", oder der

---

schaftlichen Tatsache eine gewisse Bestätigung, erwähnen aber muß ich sie hier aus einem anderen Grunde. Pfitzner nimmt nämlich meinen, schon im „Beethoven" geäußerten Hinweis auf die Verwandtschaft beider Themen zum Anlaß, um den Lesern seiner Schrift S. 154—156 einen „vernichtend deutlichen Einblick in die musikalische Mentalität Bekkers" zu geben. Er kann sich kaum genugtun an geringschätziger Glossierung meiner Ansicht und meint, daß Ähnlichkeiten hier nur für den zu finden sind, der „die Sprache der Musik gar nicht versteht". Ich halte es für nötig, zur Charakteristik von Pfitzners Polemik dieses lapidare Urteil hier anzuführen. Den erforderlichen Kommentar gibt der Sachverhalt.

„Faust?“ Wir sprechen in solchen Fällen nicht von Erfindung, sondern wählen die Benennung entsprechend der besonderen handwerklichen Eigenart der geistigen Leistung. Wir reden von der Erbauung des Straßburger Münsters, von der Malerei der „Nachtwache“, von der Komposition der „Neunten“, von der Dichtung des „Faust“. Der Sprachgebrauch hält sich also Kunstwerken gegenüber zunächst an die Art, wie der Künstler gestaltet, durch Bauen, Malen, Komponieren, Dichten. Die sogenannte Erfindung, soweit überhaupt von ihr Kenntnis genommen wird, kommt günstigenfalls als Begleiterscheinung von durchaus untergeordneter Bedeutung in Betracht.

Aber erfindet denn der Künstler überhaupt? Shakespeare war gewiß ein genialer Dichter — war er ein Erfinder? Im Hinblick auf seine Stoffe gewiß nicht. Damit ist in dieser Beziehung das Unwesentliche der Erfindung zunächst für den dramatischen Dichter überhaupt erwiesen, und zwar gerade auf dem Gebiet, das dem Erfindungstrieb weitesten Spielraum gewährt: auf dem der äußeren Fabel. Der Wert des dramatischen Kunstwerks liegt keineswegs in seinem Erfindungsreichtum. Kunstwerk wird es erst durch die Art, wie der Dichter das als bereits erfunden vorliegende Material „verdichtet“: gestaltet hat. Der gemeine Sprachgebrauch trifft demnach das Richtige, wenn er nicht von der Erfindung eines Kunstwerkes spricht, sondern stets die besondere Methode des Gestaltens nennt. Er weist damit auf die wichtigste Tätigkeit des Künstlers hin, auf die sich seine Künstlerschaft begründet: auf sein Schöpferamt. Der Schöpfer „schöpft“, aber er erfindet nicht. Damit er „schöpfen“ kann, muß etwas da sein, woraus sich schöpfen läßt. Ob nun der Künstler sich dieses Etwas, aus dem er schöpft, erfindet, oder ob er es als gegeben übernimmt, ist im höheren Sinne gleichgültig. Das Wesentliche und Bezeichnende der Schöpfertätigkeit liegt

nicht in der Entscheidung über die Herkunft des Geschöpften, sondern in dessen Gestaltung. Ob also Shakespeare oder irgendein anderer Dramatiker seine Stoffe und Fabeln selbst erfunden oder ob er sie älteren dramatischen oder erzählenden Werken entnommen hat, ist für die Bewertung der Werke gleichgültig. Es tut Wagners Größe nicht den mindesten Abbruch, wenn wir sehen, daß die szenische Grundidee und Typisierung der Personen des zweiten Aktes der „Meistersinger" den „Deutschen Kleinstädtern" des vielgeschmähten Kotzebue entstammt. Und Beethoven erscheint uns auch nicht um einen Deut weniger ursprünglich und gewaltig, weil sein Eroika-Thema Mozartsches Eigentum ist.

Oder wäre es in der Musik doch vielleicht anders? Ist nicht ein Thema, eine Melodie etwas im höchsten Sinne Persönliches, das doch noch andere Bewertung beansprucht als die Fabel und das Sujet der Dichtung, etwas, das seine besondere Eigenart auch dann noch bewahrt, wenn man es aus dem Organismus des Kunstwerks herauslöst? Ist eine Mozartsche Gesangsmelodie wirklich nur „Stoff", kann man behaupten, die Erfindung sei auch hier etwas Gleichgültiges oder doch nur Untergeordnetes?

Eine bejahende Antwort mag zunächst wenig überzeugend wirken, richtig ist sie trotzdem. Das Motiv, das Thema, die Melodie, soweit sie „Einfall" sind, bedeuten in der Tat nichts mehr als Stoff und Fabel für den Dichter und sind an sich künstlerisch belanglos. Eigenart im ästhetischen Sinne erhalten auch sie erst in dem Maße, wie sie Gestaltung erlangen, also wie das Rohmaterial des Einfalls vom Musiker zum Motiv, zum Thema, zur Melodie verdichtet wird. Das Eroika-Thema als „Einfall" ist eine nichtssagende Dreiklangspielerei. Erst die Art, wie Beethovens Schöpferwille es zur Gestalt erweckt und beseelt, gibt ihm seine großartige Be-

deutung. Bei Mozart wird derselbe Einfall einem ganz anders gerichteten Gestaltungsprozeß unterworfen. Vielleicht hat er bereits vorher — denn wer könnte behaupten, daß der nämliche Gedanke nicht vielleicht schon vor Mozart einer ganzen Anzahl von Musikern aufgestiegen sei — zahlreiche andere Gestaltausprägungen gefunden. Und hier liegt keineswegs ein Ausnahmefall vor. Jene Melodien, die uns als Eingebungen von höchst individualisierter Erscheinung entgegentreten sind keine „Einfälle" mehr, sie sind bereits Gestaltungen. Wer Musiker-Skizzen kennt, der weiß, daß der Gestaltungsprozeß solcher Melodien unter Umständen Jahre umfaßt und oft erst unter höchst merkwürdigen Bedingungen zum Abschluß gelangt. Beethovens Skizzenbücher sind eine unerschöpfliche Fundgrube für Forschungen der Art, aber auch andere, leichter als Beethoven gestaltende Musiker liefern lehrreiche Beispiele. So hat das lebhafte Hauptthema von Schuberts großer C-dur-Sinfonie seine jetzige Gestalt erst nach Fertigstellung des ersten Satzes gefunden. Der ursprüngliche Einfall, mit dem sich Schubert zunächst begnügte, war erheblich primitiver, die fertige Gestalt wurde nachträglich in die Partitur hineinkorrigiert.

Also auch Melodien werden nicht erfunden, sie werden gestaltet. Auch der Komponist „schöpft" aus dem Rohmaterial des Einfalls, und nicht die Qualität dieses Einfalls bestimmt Wert und Art des Werkes, sondern die Kraft, mit der der Musiker zu „schöpfen" weiß — seine Fähigkeit des Gestaltens. Die herkömmliche Anschauung, derzufolge die Tätigkeit des schaffenden Musikers in Erfindung und Verarbeitung zerfällt, ist demnach irrig. Auch das musikalische Kunstwerk ist das Erzeugnis eines Gestaltungsprozesses, für den nicht das einzelne Thema, die zufällig erfundene Melodie den Anstoß gibt, sondern die Idee des Ganzen, wie sie dem Künstler in einem Augen-

blick höchster Kräftesteigerung aufdämmert, unsicher vielleicht noch, kaum den Umrissen nach erkennbar und in den Einzelheiten durchaus unbestimmt, aber trotz dieser Nebelhaftigkeit doch schon Willensregung und -richtung des Neuen mit voller Bestimmtheit in sich bergend. Das ist der „Einfall“ auch des Musikers: die Vision des zu Schaffenden. Alles andere ist Aufgabe des Gestaltungsvermögens. Reicht dieses nur aus zur Hervorbringung ansprechender Themen und Melodien, denen eine organische Entwicklung nicht zuteil wird, so haben wir keineswegs ein Beispiel für schöne Erfindung und ungenügendes Können. Wir sehen dann eine unzureichende Gestaltungskraft am Werke. Ihre Mangelhaftigkeit wurzelt in der Unfähigkeit, die erschaute Vision mit aller Deutlichkeit zu veranschaulichen, daher bringt sie es über die Gestaltung von Einzelheiten nicht hinaus. Im anderen Falle aber, wo wir bedeutendes „Können“ bei unzureichender Erfindung festzustellen pflegen, ist wohl Anlage zur Gestaltungsfähigkeit vorhanden, aber es fehlt die Gabe, den konstruktiven Trieb sinnlich zu verlebendigen. Hier wie dort jedoch setzt das Urteil an falscher Stelle ein, wenn es von einer Prüfung des „Einfalls“ ausgeht, als der ihm eine Melodie gilt, um dann zwischen diesem Einfall und seiner Verarbeitung zu unterscheiden, oder gar, wenn es die ästhetische Wertbestimmung vom Werte des Einfalls abhängig macht. Das heißt die tatsächlichen Wertungsmaßstäbe völlig verkehren und falsche, laienhafte Anschauungen über das Wesen des musikalischen Kunstwerks zum Gesetz erheben. Es wäre denkbar — um ein etwas paradox anmutendes Beispiel zur Verdeutlichung zu wählen — daß Beethoven seine Eroika auf Grund eines von dem wirklich gewählten grundverschiedenen thematischen Einfallsmateriales geschrieben hätte. Auch dieses Werk wäre die Eroika geworden. Nicht denkbar aber ist, daß ein anderer Musiker die Eroika hätte

schreiben können, und wenn man ihm sämtliche Einfälle Beethovens dafür zur Verfügung gestellt hätte. Der hier vielleicht vorzubringende Einwand, daß doch Süßmayr Mozarts unvollendetes Requiem in einer selbst feinfühlige Kenner lange Zeit irreführenden Weise mit Hilfe von Mozarts hinterlassenen Aufzeichnungen ergänzt habe, ist nicht stichhaltig. Hier handelt es sich nur um Ergänzungen, deren überraschendes Gelingen zwar eine stark entwickelte persönliche Anschmiegsamkeit bezeugt und für die hohe Kultur der damaligen Durchschnittsmusiker zeugt, die aber im übrigen in das Kapitel der kunstgeschichtlichen Täuschungen von der Art der Flora-Büste gehören. Sie rütteln nicht an der grundsätzlichen Erkenntnis: die Erfindung auch im musikalischen Kunstwerk ist belangloses Allgemeingut, die Gestaltung allein ist das persönlich Bedingte, erst sie erhebt das Geschaffene zum Kunstwerk.

Es ist also nicht wahr, daß der Musiker erst ein Thema haben muß, bevor er einen Sinfoniesatz komponieren kann. Im Gegenteil: er muß schon den ganzen Satz haben, um das Thema finden zu können. Freilich — diese Erkenntnis erfreut sich keiner allgemeinen Anerkennung. Wir haben nicht nur viele Hörer und Kritiker, die vom „musikalischen Einfall“, also vom Thema aus urteilen, wir haben auch viele Musiker, die vom Thema aus komponieren. Die gegen Mahler gerichteten Vorwürfe wegen der „Banalität“ seiner Themen hätten nie erhoben werden können, wären die Hörer nicht durch den Niedergang der sinfonischen Produktion, wie ihn die „thematischen“ Sinfonie-Komponisten herbeiführten, dazu gebracht worden, eine Sinfonie thematisch anstatt sinfonisch zu hören, den Blick oder das Ohr aufs einzelne zu richten statt aufs ganze, nach Erfindung zu fragen statt nach Gestaltung. Dieser Begriffsverwirrung verdanken wir auch den, man darf wohl sagen: niederträchtigen Be-

griff des kompositorischen Könnens. Gewiß bedarf der Komponist des technischen Könnens, um seinen Gestaltungswillen darzustellen, ebenso wie der Dichter die Sprache beherrschen muß, in der er dichtet. Das ist eine selbstverständliche Voraussetzung, die mit der künstlerischen Wertung nichts zu tun hat. Die Einbeziehung der Schätzung dieses Könnens aber in das ästhetische Urteil beweist, daß ebenso wie die Bedeutung des „Einfalls“ ungebührlich überschätzt, so die Bedeutung des Gestaltens unterschätzt wird. Man verwechselt nämlich das handwerkliche Können, die Fähigkeit der musikalischen Sprachbeherrschung mit der besonderen Gestaltungsart des Künstlers, mit seiner Verwendung der Darstellungsmittel. Man meint, auch diese als Können, also als etwas auf technischer Fertigkeit Beruhendes, als etwas Erlernbares und durch mechanische Übung Steigerungsfähiges ansehen zu dürfen. Man verkennt, daß gerade hier die Persönlichkeit des Schaffenden sich unmittelbar kundgibt. Es ist demnach falsch, von der „blendenden Technik“ eines Richard Strauß zu sprechen, gleich als sei diese etwas Äußerliches, Gemachtes, Gekonntes. Sie ist in Wahrheit, wie jede große Technik, angewandtes Gestaltungsvermögen und als solches unmittelbarer Ausdruck der Persönlichkeit. Man kann über diese Persönlichkeit streiten, man kann fragen, wie es kommt, daß sie sich gerade in solcher Gestaltungsart darstellt, aber man muß zunächst wissen, daß sich hier kein äußerliches, mehr oder minder erlernbares Können kundgibt, sondern daß sich eben hier die individuelle Schöpferkraft ausprägt.

Es ist daher keine Wortklauberei, was hier über Einfall und Erfindung, Technik und Können gesagt wurde. Es ist der Versuch einer Begriffsfeststellung und Vorstellungssäuberung, der auf Klärung unserer Grundsätze und Methode der Urteilsbildung und somit auf Reinigung unserer Art der Anschauung des musikalischen Kunst-

werks überhaupt zielt. Überlassen wir die Erfindung den Wissenschaften. Künstler sein heißt nicht erfinden, sondern bilden, gestalten können. Der Einfall ist das Mittel, die Technik die Art der Gestaltung, über beiden aber steht die Vision des Kunstwerkes, das nicht aus Einfall und Technik erwächst, sondern beide im Vorgang der Gestaltung aus sich heraus erzeugt.

IMPOTENZ ODER POTENZ?

Eine Antwort an Herrn Professor Dr. Hans Pfitzner.
(1920)

> Und wer franzet oder brittet,
> Italienert oder teutschet,
> Einer will nur wie der andere
> Was die Eigenliebe heischet.
> Goethe, Divan.

„Die Unterzeichneten haben längst mit Bedauern das Treiben einer gewissen Partei verfolgt, deren Organ die Brendelsche „Zeitschrift für Musik" ist. Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde die ernster strebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkennten in den Kompositionen der Führer eben dieser Richtung Werke von künstlerischem Wert, und es wäre überhaupt, namentlich in Norddeutschland, der Streit für und wider die sogenannte Zukunftsmusik, und zwar zu Gunsten derselben, ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Tatsachen zu protestieren halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, daß sie die Grundsätze, welche die Brendelsche Zeitschrift ausspricht, nicht anerkennen, und daß sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten „Neudeutschen" Schule, welche teils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und teils zur Aufstellung immer neuer, unerhörter Theorien zwingen, als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen oder verdammen können."

Diese „Erklärung", durch die Richard Wagner und Franz Liszt nebst ihren Werken, Schriften und Anhängern totgeschlagen werden sollten, erschien im Jahre 1860. Die beiden ersten Unterschriften lauteten: Johannes Brahms, Josef Joachim. Liest man an Stelle der

Jahreszahl 1860 die Zahl 1920, an Stelle der „Neuen Zeitschrift für Musik" „Frankfurter Zeitung", an Stelle des Namens Franz Brendel den meinigen, an Stelle der „Neudeutschen Schule" „moderne Musik", steigert man dann den sachlich ruhigen Ton der „Erklärung" durch den Sprachschatz der antisemitischen Hetzliteratur, setzt man eine kräftige Dosis Schopenhaueriana hinzu und nimmt schließlich das Ganze unter herrlich flammendes teutonisches Glanzfeuerwerk der Worte — so hat man in nuce den Inhalt einer soeben erschienenen kunstpolitischen Streitschrift. Sie nennt sich „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz". Untertitel: „Ein Verwesungssymptom?" Verfasser ist Hans Pfitzner, Ehrendoktor der Universität Straßburg, Komponist der Musikdramen „Der arme Heinrich", „Die Rose vom Liebesgarten", „Palestrina" und — seinen eigenen Worten nach — Vorkämpfer der musikalischen Potenz. Und da ich, gleichfalls seinen Worten nach, in meinen seither erschienenen Büchern, Vorträgen, Aufsätzen und Kritiken die „Theorie der Impotenz" aufstelle und die Vertreter dieser Impotenz als führende Künstler unserer Zeit betrachte, so sieht Pfitzner sich zu einer Generalabrechnung mit mir und meinen Arbeiten veranlaßt. Er vermeidet es dabei allerdings, zu sagen, welchen Musiker unter den heutigen — außer sich selbst — er als „potent" ansieht. Er vermeidet es ebenfalls zu sagen, wer diejenigen sind, deren „Impotenz" ihn erregt. Er hält ausschließlich mich, den Kritiker, für den Führer und geistigen Urheber des neuen „Nihilismus" in der Kunst. So ist ein Hauptziel seiner Streitschrift die Bekämpfung und Entkräftung der für meine kritische Einstellung maßgebenden Grunderkenntnisse. Pfitzner greift zu diesem Zwecke einige Sätze teils aus dem Beethovenbuch, teils aus Broschüren, teils aus Zeitungsaufsätzen heraus, zerpflückt sie auf seine Weise in sehr hübsch und amüsant geführter Polemik,

reckt sich am Schluß zu heroischer Wagnerpose auf — und siehe da: die Kunst ist wieder einmal gerettet. Hans Pfitzner hat dem deutschen Volke gezeigt, an welchen Abgrund der Kritiker der „Frankfurter Zeitung“ die schöne deutsche Musik zu führen beabsichtigt, geradeso wie Brahms und Joachim, unterstüzt von dem edlen Scholz und dem trefflichen Grimm, vor 60 Jahren die Verworfenheit Wagners und Liszts aufdeckten. Vom geschichtsphilosophischen Standpunkt aus bezeichnet man solche Vorkommnisse als die „Wiederkehr aller Dinge“. In bezug auf den einzelnen aber, der überall in der Welt nur noch Verfall und Untergang sieht oder der, um mit den eigenen Worten des „Palestrina“-Dichterkomponisten zu reden, das Bekenntnis ausspricht „wir sind verkitscht, versaut, versumpft und stecken tief bis über den Hals in Lüge, Dreck und Verwesung“ — in bezug auf diesen einzelnen kann nur von einer schweren Verwirrung und Trübung der Urteilskraft gesprochen werden. Die Symptome wurden schon in der gegen Busoni gerichteten Streitschrift „Futuristengefahr“ erkennbar. Jetzt, in der neuesten, umfassenden Kundgebung kommen sie zum katastrophalen Ausbruch.

Es ist auch für den Angegriffenen nicht angenehm, einem Pfitzner gegenüber so zu sprechen, denn, so unbegreiflich es auch scheinen mag, der Verfasser dieses Pamphlets ist der nämliche Mann, dem wir die Partituren des „Armen Heinrich“, der „Rose“, des „Palestrina“, so manches wertvolle Kammermusikwerk und stimmungszarte Lied verdanken. Wenn ein solcher Künstler, dem die Natur nun einmal eine stark pulsierende polemische Ader gegeben hat, sich gegen ihm Mißliebiges oder von seinem Standpunkt aus schädlich Erscheinendes zur Wehr setzt, so ist nichts darüber zu sagen. Es muß aber ausgesprochen werden, daß die Art der Pfitznerschen Polemik ihrer Anlage, Durchführung und Tendenz nach etwas

durchaus Demagogisches hat, mit Mitteln operiert, die im literarischen Kampf um künstlerische Grunderkenntnisse nicht zulässig, in ihrer Wirkung daher mehr geeignet sind, Verwirrung zu stiften als Klarheit zu schaffen. Es gab drei Möglichkeiten für Pfitzner: entweder den Kampf gegen mich und die von mir vertretenen Ansichten. Dies wäre ein Streit um Anschauungen und Erkenntnisse rein ästhetischer Art gewesen. Die moderne Produktion als solche wäre nur so weit in Frage gekommen, als ich mich auf sie stütze, nicht aber ihrer absoluten Bedeutung nach, denn nicht ich bin es, der sie hervorbringt, sondern sie dient mir nur als — vielleicht falsch benutzte — Grundlage. Was zu beweisen gewesen wäre. Oder: Pfitzner hätte das zeitgenössische Schaffen kritisch betrachten können. Dann hätte er klipp und klar aussprechen müssen, gegen wen und was er sich wendet: Namen der Komponisten und der Werke, die ihm als „verderblich" erscheinen, angeben, seinen Widerspruch nicht mit unflätigen Worten des Hasses und der Verachtung, sondern mit guten, sachlichen Gründen belegen müssen. Meine Person wäre dabei günstigstenfalls als die eines kritischen Interpreten in Betracht gekommen, wobei dahingestellt bleiben mag, ob und wieweit die angegriffenen Musiker meine subjektive Stellungnahme überhäupt als für sie und ihr Wollen wirklich verbindlich und zutreffend ansehen. Oder aber drittens: Pfitzner wollte ein politisches Glaubensbekenntnis ablegen. Wenn es ihm darauf ankam, so war es ein schnöder Mißbrauch von Kunst, Künstler und Kritik, unter dem Deckmantel kunstphilosophischer Erörterungen Parteipolitik gewöhnlichster Art zu betreiben. Das Bedenkliche und Bedauerliche der Pfitznerschen Schrift liegt nun darin, daß er diese drei grundverschiedenen Dinge: ästhetische Polemik gegen den einzelnen Schriftsteller, Kritik am zeitgenössischen Schaffen und Parteipolitik in einen Brei

zusammenrührt, keines davon sachlich klar und gesondert behandelt, sondern eines mit dem anderen bis zur Unkenntlichkeit verquickt und an Stelle des logischen Beweises den billigen rhetorischen Effekt setzt. Solche Kampfesweise mag für sachlich unerfahrene Leser sehr eindrucksvoll sein, und die Art, wie Pfitzners Ausführungen in einem Teil der Presse politisch agitatorisch ausgebeutet werden, ist der beste Beweis für ihre sinnverwirrende Wirkung. Ob sie aber den bisher geltenden Anschauungen über das Verhalten in Streitfragen über künstlerische Erkenntnisse entspricht, ob sie das bedeutet, was Pfitzner in seinem Verzweiflungsruf nach den „letzten Goten“ für „deutsch“ im besten Sinne hält, das zu entscheiden, mag der Zukunft überlassen bleiben. Diese Zukunft wird über solche Produkte blind sein wollender Unkenntnis wortlos hinwegschreiten, wird Pfitzners Haßgesang gegen die moderne Musik als ohnmächtiges Gezeter eines hochbegabten, aber unter die Räder der Zeit geratenen Nachkömmlings eines versinkenden Zeitalters erkennen. Sie wird an der inneren und auch äußeren Würdelosigkeit dieser Schrift die Verwirrung erkennen, in die manche der besten Geister des deutschen Volkes durch eine falsche Geschichtsauffassung, durch den typisch deutschen Mangel eines klaren Weltbildes, durch die Irrlehre der Romantik gestürzt wurden. Und sie wird schließlich aus dem „Fall Pfitzner“ eine heilsame Lehre dafür ziehen, wohin nationalistische Verengung des Denkens und Fühlens selbst den hochstehenden Künstler führen kann, wenn er sein Bestes: sein Künstlertum blindem Chauvinismus preisgibt.

Ich versuche nun, auf Pfitzners Einzelausführungen einzugehen, soweit es möglich ist, im Rahmen eines Aufsatzes auf ein Buch im Umfang von mehr als 150 Seiten zu erwidern. Dieses räumliche Mißver-

hältnis zwingt mich zur Beschränkung auf das Grundsätzliche der Pfitznerschen Polemik. Um Klarheit zu schaffen, werde ich nach den drei bereits angedeuteten Gesichtspunkten unterscheiden zwischen den Angriffen gegen meine Schriften, den Angriffen gegen die zeitgenössische Kunst und schließlich den ins Parteipolitische übergreifenden Ausführungen Pfitzners.

Pfitzner wendet sich zunächst gegen mein Beethovenbuch, das, vor zehn Jahren geschrieben, nach Pfitzners Auffassung, die „Vorstufe" bildet zu meiner heutigen Betrachtungsweise. Das Verwerfliche dieser Betrachtungsweise sieht Pfitzner in meiner angeblichen „Übertragung außermusikalischer Werte auf Musik und Ablenkung musikalischer Werte von der Musik". Beweis: ich unterstelle dem Schaffen Beethovens eine „poetische Idee", die ich als bestimmung- und richtunggebend nicht nur für den allgemeinen Plan, sondern auch für die Formgestaltung bei Beethoven ansehe. Nun irrt Pfitzner schon insofern, als er solche These für meine persönliche Erfindung ansieht. Die „poetische Idee" im Zusammenhang mit der Affektenlehre ist einer der Grundbegriffe der Ästhetiker und Theoretiker des 18. Jahrhunderts, aus deren Anschauungen heraus Beethoven, wie viele seiner eigenen Äußerungen beweisen, schuf. Abgesehen aber davon sind auch die bedeutendsten und genialsten Kommentatoren Beethovenscher Musik im 19. Jahrhundert, von dem von Pfitzner besonders verehrten E. Th. A. Hoffmann über Robert Schumann bis zu Richard Wagner bei ihren Beethoven-Erläuterungen stets auf die „poetische Idee" als eine der Grundkräfte der Kunst Beethovens hinausgekommen.

Ich erwähne dies nur, um zunächst festzustellen, daß weit bessere Leute als ich das nämliche Verbrechen in bezug auf Annahme einer „poetischen Idee" begangen haben, dessen Pfitzner mich jetzt anklagt und aus dem er

mir gegenüber das Unmusikhafte meiner Betrachtungsweise zu begründen versucht. Dies wäre allerdings nur eine Entschuldigung, noch keine Verteidigung. Eine solche liegt für mich in dem Umstande, daß, sobald man die „poetische Idee“ ausschaltet, Beethovens Formgestaltung unerklärlich wird. Unerklärlich nicht etwa in bezug auf die verstandesmäßig nicht faßbare Genialität, sondern unerklärlich, willkürlich, roh phantastisch in bezug auf ihre innere Eigengesetzlichkeit, die bei jedem, auch dem außerordentlichen Kunstwerk erkennbar sein muß und in der ein großer Teil der Wirkung beschlossen liegt. Pfitzner behauptet, daß „alle die heute noch gültigen Formen: Sonate, Rondo, Variation usw., vor Beethoven schon existiert haben und dieser sich ganz unbefangen Zeit seines Lebens dieser Form bedient“ habe. Solche Behauptung ist oberflächliche Sophisterei, durch die man Unkundige verwirren kann. Sachlich ist sie falsch. Gewiß hat es schon vor Beethoven das Formschema der Sonate, des Rondos usw. gegeben, und gewiß hat Beethoven sich die allgemeinen Grundzüge dieser Formschemata zunutze gemacht. Von solchem Formschema aber bis zu der höchst individuellen, in jeder einzelnen Schöpfung wieder absolut neuen, selbständigen Formgestaltung Beethovens ist ein unermeßlich weiter Schritt, und in ihm, nicht aber in der aufgepappten Überschrift „Sonate, Rondo, Variation“ liegt das Entscheidende. Oder kann vielleicht Pfitzner nachweisen, wo in aller Welt vor Beethoven eine Sonate von dem Bau der cis-moll op, 27 oder des Schwesterwerkes in Es-dur, oder der in E-dur op. 109 oder der in c-moll op. 111 existiert? Ich nenne hier nur einige auffallende Beispiele, ich könnte ebenso jedes einzelne Werk Beethovens anführen. Wer sie kennt und sich nicht in holder Unbefangenheit schlichtweg bei dem Gattungsnamen „Sonate“ beruhigt, der weiß, daß jedes von ihnen

eine Individualität für sich und daß es eine Täuschung unkritischer Leser ist, zu behaupten, Beethoven habe sich „ganz unbefangen Zeit seines Lebens“ der längst vor ihm vorhandenen Formen bedient.

Ich habe mir nun zur Erklärung dieser wechselnden Formgestaltungen die These der „poetischen Idee“ zu eigen gemacht. Daß ich dabei auf dem historischen Boden der Ästhetik des Beethoven-Zeitalters stehe, außerdem Vorgänger habe, die nicht gerade zu den schlechtesten gehören, erwähnte ich bereits. Ich gebe aber gern zu, daß diese These schließlich doch nur eine These ist, wie sie eben für jede kunstwissenschaftliche Betrachtung erforderlich ist, beruhend auf dem Bestreben, etwas im letzten Grunde verstandesmäßig Unfaßbares dem Begreifen und dadurch der inneren Aufnahme näherzubringen. Wenn es jemandem gelingt, eine andere These aufzustellen, die überzeugender wirkt und sich fruchtbarer erweist, so will ich die meinige gern als erledigt ansehen. Bis jetzt habe ich keine Veranlassung dazu, am wenigsten Pfitzner gegenüber, der mich zwar in der Theorie bekämpft, in der Praxis aber das nämliche tut wie ich selber. Er tadelt meine Art der Analytik, die sich aus der Annahme einer „poetischen Idee“ ergibt, als „greuliche Musikführerweis“. Zugegeben: ich würde zweifellos heut manches gedanklich wie stilistisch anders fassen als vor zehn Jahren. Auch Pfitzner komponiert heut anders als vor zehn Jahren und wird in weiteren zehn Jahren wiederum anders komponieren. Das sind Wandlungen, die sich aus der natürlichen Entwicklung ergeben. Aber ich finde nicht die mindeste Veranlassung, das, was ich damals schrieb, als im Prinzip verfehlt anzusehen. Es gibt zwei Arten, über ein Musikwerk zu schreiben. Entweder man stellt eine genaue, Takt für Takt erfassende technische Beschreibung der organischen Struktur auf, wie etwa Riemann oder mit anderen Betonungen August Halm

es versucht. Das ist sehr lehrreich, aber durchaus unlebendig. Oder man verzichtet auf die technische Analyse und gibt die Impression. In diesem Fall wird der Schriftsteller zum bildenden Künstler des Wortes. Einzig von seiner Herrschaft über das Wort und von der Einfühlsamkeit seiner Phantasie hängt es dann ab, ob er „greuliche Musikführerweis'" bietet oder dem Leser einen lebendigen, zwingenden Eindruck zu übermitteln vermag. Daß aber diese Art wortkünstlerischer Wiedergabe immer wieder sich als notwendig erweist, sofern man von der technischen Zergliederung absieht, dafür rufe ich als Kronzeugen — Hans Pfitzner auf. Er gibt nämlich in der vorliegenden Schrift an mehreren Stellen Erläuterungen musikalischer Werke. Sie seien kurz zitiert: „Auf einer Burg", Lied von Schumann. Hans Pfitzner sagt dazu: „Ich weiß genau, daß es Nachmittag gegen zwei Uhr ist. Tiefe Apathie der Natur. Menschenleere Waldeseinsamkeit. Heiße, flimmernde Luft — — alles schwimmt wie im Halbtraum — das Steinbild schließt die Augen — störend sind die tiefher vom Rhein dringenden Menschenlaute — schmerzlicher Akkord auf das Wort „munter" usw. Was ist das? „Schlechte Musikführerweis'." Weiter: Beethoven, Pastoralsinfonie, Szene am Bach. „Es ist ein Wiesenbach, von Erlen und anderem Gebüsch schattig umsäumt, man sieht die Kiesel auf dem Grund, denn es ist ein klarer Tag. Beethoven geht neben ihm" (dem Tag oder dem Bach?) „her und schaut in sein Fließen und Quirlen. Über sich hört er Vögelchen trillern. Wie liebt er das!" (Notenbeispiel!) „Er bleibt stehen, um es deutlicher zu hören" (wiederum Notenbeispiel!) „doch alles still — er geht weiter." Usw., usw. Was ist das? „Abscheuliche Musikführerweis'." Weiter: Pastoralsinfonie, Gewitter, Sturm: „. . . der Mensch im Feld, den das Gewitter überrascht, streckt die Hand aus, nach dem Regentropfen" (Notenbeispiel!) . . . „Das

Rütteln der Bäume wiederholt sich. Bei der chromatischen Tonleiter sehe ich am fahlen Horizont sich im Sturm biegende schwächere Bäume . . . die Luft ist gereinigt, der Himmel klärt sich. Man riecht die gute Luft." Nein — man riecht die schlechte Luft, schlechteste Gartenlaube-Stimmungs-Lyriksluft. Mein Beethovenbuch mag meinetwegen ganz miserabel sein, aber bis zum „Luftriechen" habe ich es darin doch noch nicht gebracht. Das blieb dem Manne vorbehalten, der mir die „greuliche Musikführerweis'" vorwirft.

Die Beethoven-Polemik ist indessen nur Grundlage, auf der Pfitzner seine Anklage aufbaut. Als eigentliches, schwerst belastendes Beweismaterial werden zwei neuere Schriften von mir angeführt, „in denen die Absichten des Beethovenwerkes voll aufblühen: das Feuilleton „Erfinder und Gestalter" („Frankfurter Zeitung" vom 9. Januar 1918) und „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler", Vortrag, erschienen bei Schuster und Loeffler." Mein Beethovenbuch sowie die Vortragsbroschüre sind im Buchhandel erschienen und allgemein zugänglich, wer also nachprüfen will, hat die Möglichkeit dazu. Jener Zeitungsaufsatz dagegen ist heut nicht mehr ohne weiteres erreichbar, der Leser ist demnach auf die kurzen, willkürlich und für den polemischen Zweck herausgerissenen Zitate Pfitzners angewiesen. Dies ist um so bedauerlicher, als gerade der Zeitungsaufsatz Pfitzner am stärksten beschäftigt. Die Schwachatmigkeit und das innerlich Widerspruchsvolle der Beethoven-Polemik ist leicht zu erkennen, und wer sich die Mühe nimmt, meine Sinfonie-Broschüre zu lesen, wird sehr bald sehen, daß Pfitzner meine dortigen Ausführungen entweder nicht verstanden hat oder nicht hat verstehen wollen. Jener Aufsatz aber rührt an die entscheidende Grundfrage des ganzen Streites, und die Darstellung, die Pfitzner vom Inhalt gibt, unterschlägt den wesentlichen, positiven Teil meiner Darlegungen. Ich

kann hier nicht das ganze Feuilleton wiederholen, beschränke mich also auf den Hauptpunkt. Pfitzner ist bekanntlich der Meinung, für das Werden des musikalischen Werkes sei der „Einfall", d. h. das einzelne Motiv, die einzelne Melodie entscheidend. Demgegenüber vertrat ich in jenem Aufsatz und vertrete ich noch heut die Ansicht: bei jedem wahrhaft großen, ursprünglichen Kunstwerk jeglicher Gattung, gleichviel ob der Dichtung, bildenden Kunst, Musik, ist das Primäre die Konzeptionsidee des Ganzen, die Vision, die, zuerst nur in nebelhaften Umrissen dem inneren Auge des Schaffenden erkennbar, allmählich deutlicher werdend, den einzelnen „Einfall" erst aus sich heraus in fortschreitendem Realisierungsprozeß gebiert. Ich bin der Überzeugung, daß Beethoven den ersten Satz der Eroika nicht von Thema zu Thema gleichsam weiterwurstelnd „komponiert" hat, sondern daß vor ihm plötzlich wie ein riesenhaftes, ungreifbares, schattenhaftes Etwas die Vision dieser kolossalischen Erscheinung stand, und daß die einzelnen thematischen Einfälle, aus der dämmerigen Vorstellung dieses Ganzen gezeugt, nichts anderes sind als äußere Mittel, Handhaben, um der geheimnisvollen, innerlich begeisternden Urerscheinung nun künstlerisch beizukommen, sie zu gestalten. So nur ist der von Pfitzner zitierte Satz zu verstehen: „Es ist also nicht wahr, daß der Musiker erst ein Thema haben muß, bevor er seinen Sinfoniesatz komponieren kann. Im Gegenteil: er muß schon den ganzen Satz haben, um das Thema finden zu können." Jeder Einsichtige wird erkennen, daß dies nicht wortwörtlich, sondern cum grano salis zu verstehen ist. Ich setze das Wesen der künstlerischen Empfängnis nicht in den einzelnen Einfall, wie Pfitzner, sondern in die seherische Erschauung des Ganzen, und ich setze den höchsten Wertbegriff daher nicht in die Fähigkeit, hübsche oder gute Einzeleinfälle zu haben, sondern in die Gabe, jene primäre

Vision zur künstlerischen Wirklichkeit zu machen: sie zu gestalten.

Darin liegt der Unterschied der Grundanschauung zwischen Pfitzner und mir, oder, nach Pfitzners Meinung, zwischen seiner Ästhetik der „Potenz“ und meiner Ästhetik der „Impotenz“.

Eines ist nun freilich zu bedenken: beweisen kann ich meine Ansicht ebensowenig wie Pfitzner die seinige. Die dürftige philosophisch ästhetische Geschichtskonstruktion wenigstens, die er unter Anrufung von Plato und Schopenhauer in seiner neuen Schrift als Beweis bietet und derzufolge alle vor Palestrina geschaffene Musik nur als „akustisches Experiment“ anzusehen ist, scheint mir keiner ernsthaften Widerlegung zu bedürfen. Sie bezeugt nur den ebenso törichten wie grenzenlosen Hochmut eines Zeitalters, das sich einbildet, alles Frühere sei nur bescheidene Vorarbeit für die Herrlichkeit der Gegenwart gewesen, und das dadurch zu dem naheliegenden, mit Pfitzners Grundgedanken übereinstimmenden Schlusse verführt wird, alles Kommende müsse Verfall sein. Ich bin der Mittelpunkt, die Krone aller Zeiten, um Meinetwillen ward die Welt geschaffen, was es vordem gab, war bescheidene Zuträgerarbeit, was noch nach Mir kommt, ist dummes Zeug, Verwesung. Schaut auf Mich: Ich, Ich, Ich bin's. . . . Das steht zwar nicht in Worten gedruckt da, klingt aber aus jeder Zeile. Aus solcher, jedes historischen Sinnes entbehrenden Denkweise kann niemals eine allgemeine Werterkenntnis gewonnen werden, bestenfalls eine Individualästhetik. Und als solche sehe ich auch Pfitzners „Einfalls“-Theorie an. So wenig sie allgemeine Geltung haben kann, so bezeichnend ist sie für ihn selbst. Stärke und Schwäche der Begabung Pfitzners spricht aus ihr, die Stärke, die sich in oft sehr schönen und eindrucksvollen Einzeleingebungen äußert, die Schwäche, die

niemals zur Zusammenfassung gelangt, weil sie nicht das einzelne aus dem Totalbilde des Ganzen „gestaltet", sondern aus der Summe von Einzelheiten ein Ganzes zusammenzusetzen strebt. Ich gehe noch weiter und behaupte, daß die Schwäche nicht nur Pfitzners, sondern der ganzen nachwagnerischen Kunst in der Oper, der nachbeethovenschen Kunst in der Sinfonie eben in dieser Bevorzugung und Überschätzung des Einfalls, in der mehr oder minder ausgeprägten Unfähigkeit zur Erfassung der primären Vision liegt. Es fehlt uns nicht an Talenten, die „Einfälle" haben. Es fehlt uns an den großen seherischen Begabungen, die das gewaltige Urphänomen künstlerischer Offenbarung zu schauen und es in ihrer Kunst zu gestalten vermögen.

Ich sagte bereits: beweisen im mathematischen Sinne kann ich dies nicht. Es ist ein Theorem, und ich bilde mir keineswegs ein, als einziger im Besitze des echten Ringes zu sein. Aber ich habe gefunden, daß dieses Theorem sehr fruchtbar ist und daß man aus ihm Wertmaßstäbe gewinnen kann, die das Problem gerade der neuen Musik in ihrem Verhältnis zur Vergangenheit und Zukunft faßbar machen. Wenn nun Pfitzner diese Wertmaßstäbe für falsch hält, wenn er sich gezwungen sieht, mich ihrer Aufstellung und Anwendung wegen öffentlich in einer ausführlichen Schrift anzugreifen, so ist dies zweifellos sein gutes Recht als schaffender wie als denkender Künstler. Ebenso zweifellos aber ergab sich daraus die Pflicht, die Werke, für die ich auf Grund meiner Überzeugungen eintrete, die Künstler, deren Schaffen ich als zukunftverheißend in meinem Sinne ansehe, zu nennen, an ihrer kritischen Betrachtung darzutun, wie falsch und verkehrt meine Wertbestimmung, wie verwerflich und schlecht die von mir geschätzten Leistungen sind.

Damit komme ich zu dem zweiten Punkt der Pfitznerschen Polemik, seinen Angriffen gegen die zeitgenös-

sische Kunst. Er sagt nämlich von alledem — gar nichts. Seine Beweisführung beschränkt sich auf einige, hier und da eingestreute unflätige Schimpfworte und gipfelt in dem schönen Satz: „Wer das nihilistische Geseires seiner" (d. h. also meiner) „Frankfurter Zeitungs-Lieblinge für die legitime Nachfolge der Werke Beethovens und Wagners hält, der kann geschissen nicht von gemalt unterscheiden." Das ist sozusagen das Wesentliche, in ebenso plastischem wie anmutigem Ausdruck gegeben. Wen meint nun Pfitzner, wer sind diese „Frankfurter Zeitungs-Lieblinge" mit ihrem „nihilistischen Geseires"? Selbst wenn mein Einfluß nur halb so mächtig wäre, wie Pfitzner ihn schätzt, so ist doch anzunehmen, daß ein großer Teil der Leser seiner Schrift die „Frankfurter Zeitung" und meine Bücher nicht so genau kennt, um sofort zu wissen, auf wen diese Anwürfe nun eigentlich zielen. War es etwa eine Art Schamgefühl, das Pfitzner zurückhielt, den Namen des Mannes, dem er zu tiefem Dank verpflichtet ist, öffentlich in den Kot zu ziehen: Gustav Mahlers? Oder fehlte es ihm bei allem Mut der Feder schließlich doch an der nötigen Zivilcourage, um die Opern Franz Schrekers als „nihilistisches Geseires" zu kennzeichnen? Oder wen sonst kann er meinen? Arnold Schönberg, etwa gar Anton Bruckner? Ich nenne hier zur Orientierung der Leser nur die Namen der Künstler, für deren Schaffen ich in den letzten Jahren besonders eingetreten bin. Dies sind die Deutschen, von Ausländern wären Debussy, Delius, Busoni hinzuzufügen. Wen oder welche von ihnen Pfitzner nun eigentlich meint, weiß ich nicht. Ich kann nur feststellen, daß diese Art versteckter Kampfführung gegen Ungenannte, die mit Schimpfworten von der Gasse beworfen werden, nach meinen Begriffen eine ebenso würdelose wie sachlich unzulängliche Methode der Polemik ist.

Doch auch dies ist noch nicht alles. Die Beweisführung gegen den Kritiker ist schwach, die Beschmutzung

ungenannter, nur zu erahnender Künstlernamen eine heroische Kraftpose von zweifelhaftem Wert. Also greift man zur politischen Verdächtigung, denn damit ist im heutigen Deutschland der sicherste Effekt zu erzielen. Und so schreibt Hans Pfitzner: „In der Schmach und dem Frevel der Revolution erlebten wir mit Trauer, daß deutsche Arbeiter, deutsches Volk sich von russisch jüdischen Verbrechern anführen ließen und ihnen eine Begeisterung zollten, wie sie sie noch keinem ihrer deutschen Helden und Wohltäter gönnten. In der Kunst erleben wir, daß ein deutscher Mann aus dem Volke, von so scharfem Verstande und reichem Wissen wie Herr Bekker, der wohl geeignet wäre, einem sozialen Institute als künstlerisch organisatorischer Leiter vorzustehen, die international jüdische Bewegung in der Kunst leitet.“ Ich bin ihm also eine Art musikkritischer Radek und „leite“ eine international jüdische Bewegung. Wie diese Bewegung eigentlich aussieht, auf wen sie sich stützt, das zu sagen, hat ein Hans Pfitzner nicht nötig, die Verdächtigung als solche genügt. Unter den von mir propagierten Musikern sind vorwiegend Deutsche, darunter allerdings zwei Juden: Mahler und Schönberg, daneben aber auch zwei Nichtjuden: Bruckner und Schreker. Indessen: Jude oder Nichtjude, das ist einerlei. Der Ästhetiker der musikalischen „Potenz“ hat über diesen Punkt seine besonderen Ansichten. „Der Grenzstrich der Scheidung in Deutschland geht nicht zwischen Jude und Nichtjude, sondern zwischen deutschnational empfindend und international empfindend.“ Also: der Jude ist Nichtjude, sofern er deutschnational empfindet, der Nichtjude ist Jude, sofern er nicht deutschnational empfindet! Herr Professor Hans Pfitzner aber allein hat das Patent für deutschnationales Empfinden. Woher? Törichte Frage! Er hat es eben, er sagt es ja selbst! Daß über dieser pfiffigen Sophistik die ganze Rassentheorie elend in die Brüche

geht, macht nichts, Hauptsache ist, daß man mit dem Wort „jüdisch“ jetzt ein neues, deklassierendes Schimpfwort gewonnen hat, das man jedem entgegenschleudern darf, der nicht „deutschnational“ im Pfitzner-Stil empfindet.

Es ist wirklich weit gekommen mit uns, wenn ein ernsthafter Mann und Künstler mit solchen grotesken Ausführungen an die Öffentlichkeit zu treten wagen darf, ohne ein allgemeines Gelächter befürchten zu müssen. Jüdisch international ist also jetzt nur noch Gesinnungskennzeichen. Nun gut, ich nehme diese Gesinnungscharakteristik an, denn ich weiß mich nicht nur von dem engbrüstig hysterischen Nationalismus Pfitzners weit entfernt, ich weiß mich auch mit meinem „jüdischen Internationalismus“ in sehr guter Gesellschaft, in weit besserer, als Pfitzner sie mir jemals zu bieten vermag. Der „jüdische Internationalismus“, für den ich in meiner Kunstkritik eintrete — und auf anderen Gebieten betätige ich mich nicht öffentlich — ist der nämliche jüdische Internationalismus, dem die beiden Gesinnungsjuden Schiller und Beethoven huldigten, als sie ihr „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt“ sangen, ist derselbe jüdische Internationalismus, dem der Gesinnungsjude Mozart den Menschheitstempel seiner „Zauberflöte“ baute. Herr Pfitzner verlangt „ein Auflodern von Haß, Rache und Empörung des gesamten, fest zusammengeschlossenen Siebzig-Millionen-Volkes, gegen welche der Haß des Kleistschen Hermann eine leise Andeutung wäre.“ Es muß dem Menschen Pfitzner überlassen bleiben, da zu hassen, wo er hassen zu müssen glaubt. Eines aber ist sicher: der Künstler Pfitzner wird an solchem Haß verarmen, er ist es schon, wie dieses Pamphlet zeigt. Haß macht unfruchtbar und tötet. Die Kunst aber bedarf nicht des Hasses, sondern der Liebe, jener tiefen Liebe, die fruchtbar macht. Der Tempel der

Kunst steht weit außerhalb, unermeßlich weit oberhalb jener niedrigen Regionen des Völkerhassses, in die Pfitzner ihn herunterzerren möchte. Und „In diesen heilgen Hallen kennt man die Rache nicht“.

Damit nehme ich Abschied von dem Hans Pfitzner, der in schlechten Tagen diese traurige Schrift aufgezeichnet und, übel beraten, sie veröffentlicht hat. Ich empfinde für den Künstler in ihm, den ich stets hochgeschätzt, wenn auch nicht schrankenlos bewundert habe, stark genug, um ein Schamgefühl für ihn angesichts dieses Machwerks nicht unterdrücken zu können. Über die Frage: Potenz oder Impotenz? aber wird nicht entschieden werden durch dialektischen Streit der Worte, sondern durch das Gewicht der Werke.

DIE „RÜCKKEHR ZUR NATUR“

(1920)

„Eine neue Musik wird erst entstehen, wenn wir wieder komponierende Deutsche, Franzosen, Italiener, Slawen . . . und — Juden besitzen. Das riesige Talent, das hier überall vorhanden ist, ist durch die kosmopolitische Erziehung heute auf das ernsteste gefährdet. Vielleicht müssen wir erst durch den völligen Zusammenbruch hindurch, ehe das Neue sich Bahn bricht.“ So schreibt Hermann W. v. Waltershausen, ein bühnentechnisch beachtenswert begabter deutscher Musikdramatiker, Komponist des erfolgreichen „Oberst Chabert“. In einer jüngst erschienenen Schrift („Das Siegfried-Idyll oder die Rückkehr zur Natur“,) predigt er die „Rückkehr zur Natur“ in Anlehnung an Wagners „Siegfried-Idyll“, das ihm als „Symbol des Sichbesinnens auf die eingeborene und ererbte Art“, als „Kompaß zur Heimreise“ vom „Internationalismus“ gilt.

Das Heftchen ist zwar in dem tendenziös alldeutschen Verlag Bruckmann-München erschienen, aber es ist, im Gegensatz zu manchen anderen Publikationen ähnlicher Art und Gesinnung, nicht bösartig gemeint. Es spiegelt eine ehrliche Sach-Überzeugung und man kann ihm sogar eine gewisse Gescheitheit nicht absprechen. So wie Waltershausen mühen sich heute unter dem Druck politischen und kulturellen Niederganges ernsthafte Leute in allen Ländern um die Probleme der Kunst und Kultur, so wie Waltershausen glauben viele in noch schärferer nationaler und stammesartlicher Sonderung das Heil zu finden. Das Phantom mißverstandenen und mißdeuteten Selbstbestimmungsrechtes verwirrt auch in der Ästhetik die Geister. Während uns die Wirklichkeit mit jedem Tage gewaltsamer zwingt, das Angewiesensein aller auf alle anzuerkennen, während die

Politik sich immer mehr zum Denken in überstaatlichen und überkontinentalen Begriffen bequemen muß, wird in der Kunst — das Dorf als Rettung gepriesen.

„Rückkehr zur Natur!" Was aber ist Natur, wo und wie ist sie zu finden? Hat die Natur damit angefangen, Deutsche, Franzosen, Slawen, Juden zu schaffen — oder hat sie mit dem Menschen begonnen? Es wäre gewiß töricht, volks- und rassenmäßig bedingte Verschiedenheiten in der künstlerischen Ausdrucksart zu leugnen. Wir begegnen ihnen auf Schritt und Tritt und müßten blind sein, wollten wir sie verkennen. Aber ist in ihnen das Wesentliche, innerlich Treibende, Wertgebende zu sehen? Wenn wir heut durch ein Museum ostasiatischer Kunst wandern, wenn wir jahrtausendealte Schöpfungen erstorbener Kulturvölker bewundern — was ist es, das da oft so mächtig zu uns spricht, uns bis ans Innerste greift? Ein Blick, ein Ausdruck, eine Geste, eine Formung, vor der alle Unterschiede der Zeiten und Rassen in nichts versinken, aus der Urmenschliches in unzerstörbarer Prägung uns zuruft, über alle Lautverschiedenheiten der Begriffssprache, über alle Grenzen der Länder und Kontinente hinweg. Und wir, Kinder eines Zeitalters, eines Erdteils, durch gemeinsames Schicksal, gemeinsame Not, gemeinsame Kulturziele aneinandergebunden, so eng, daß Schwankungen und Erregungen der einen Gruppe sofort irgendwie auf die andere rückwirken — wir sollten das Heil darin suchen müssen, daß jeder von uns hübsch auf sein enges Stübchen geht, sich sorgfältig darin abschließt und nun nationale Sonderkunst treibt? Fürwahr eine armselige Weisheit, die solcher Behütung, eine armselige Kunst, die solcher Absperrung, eine armselige Natur, die solcher Verstopfung frei fließender Quellen bedarf. Stünde es wirklich so mit uns, wir täten besser, jeden Gedanken an Kulturarbeit aufzugeben und unser Menschentum für bankerott zu er-

klären. Wir trieben sonst der traurigsten Inzucht entgegen. Eine Kunst, die ästhetische Schutzzollpolitik treiben muß ist wert, daß sie kaput geschlagen werde.

Es steht aber gar nicht so schlimm um uns. Es ist nur ein Zeichen für die Verwirrung, die gefühlsmäßig noch unfaßbare Ereignisse des Weltgeschehens auch in gutartig und rechtlich denkenden Köpfen angerichtet haben, daß das Problem überhaupt von dieser Seite erfaßt wird. Nationalismus und Internationalismus sind nicht Begriffe, auf die sich künstlerisches Schaffen von vornherein bewußt einstellen kann. Beide sind Ergebnisse, nicht Voraussetzungen. Bedingend für sie ist einzig die produktive Kraft der einzelnen Persönlichkeit, der einzelnen Generation, des einzelnen Stammes, der einzelnen Rasse. Je ärmer diese sind, um so enger werden sie in ihrer Aufnahmefähigkeit und ihren Wirkungsgrenzen beschränkt sein, je reicher, um so vorbehaltloser werden sie Anregungen von allen Seiten empfangen und sich allseitige Geltung verschaffen. Der Nationalismus in der Kunst führt notwendig zur Anerkennung des Dialektdichters als des denkbar höchststehenden Künstlers. Solange wir aber das Göttliche als Teil aller Menschen, solange wir Natur als Himmel und Erde erkennen, solange werden wir den höchsten Wertmaßstab einer Kunst darin sehen, daß sie Himmel und Erde und alle Menschen umfaßt, und wir werden die Beschränkungen, die auch der größten Kunst in ihren Wirkungen gezogen sind, eben als Beschränkungen, nicht als Vorzüge ansehen. Das Absolute zu erreichen ist keinem beschieden, wohl aber wird das Streben danach stets das Ideal aller großen schöpferischen Geister sein. Und je stärker eine Kunst sich international auswirkt, um so näher kommt sie diesem Ideal, je mehr sie sich rassen- und volksmäßig verengt, um so kleiner und schwächer wird sie.

Lassen wir die volks- und stammesartliche Betrachtungsweise als Wertmesser beiseite. Ihre Verfechter zwar wollen sie eigentlich auch nicht als wertbestimmend angesehen wissen, indessen sie wird es unvermeidlich. Jede nationalistisch eingestellte Kritik muß, mag sie wollen oder nicht, im Nächstverwandten das Gute, im Fernstehenden das Schlechte erkennen. Ihre Wertbestimmung läuft daher schließlich auf Gesinnungspolitik hinaus. So verzerrt sich notwendig das Bild zeitgenössischen Wollens und Schaffens, an Stelle geistiger Grundströmungen treten im Spiegel der Kritik Familienbeziehungen hervor. „Blutsverwandtschaft ist Drecksverwandtschaft“ sagt einmal Hans von Bülow, und nirgends hat dieses schroffe Wort mehr Berechtigung als in der Kunst. Hier geht es nicht um mitleidvolle, in egoistischem Machtstreben wurzelnde Unterstützung des Verwandten, hier geht es um klares Erkennen des aus sich heraus Wertbringenden und Wertschaffenden. Wer die Reinheit dieses Erkenntnisstrebens durch Nebenregungen privat nationalistischer Interessenpflege zu stören sucht, treibt bewußte Verfälschungs-Ästhetik.

Was ist es denn, was wir „modern“ nennen? Wir verehren Beethoven, Bach, Wagner, Mozart, aber wir nennen sie nicht „modern“. Ist es also das Zeitgenössische schlechthin? Keinesfalls, denn gerade hier empfinden wir oft stärkere Unterschiede dem „Modernen“ gegenüber als bei den alten Meistern. Es ist also eine Abgrenzung des Gegenwärtigen gegenüber dem Vergangenen, aber eine Abgrenzung mit strenger Auswahl. Maßgebend für diese Auswahl ist einzig eine gewisse Übereinstimmung der Anschauungsart, der Problemstellung. Wir sind nicht töricht genug, an eine „Entwicklung“ der Kunst im Sinne des Fortschritt-Philisters zu glauben. Wir wissen, daß schon die alten Ägypter und noch frühere Kulturvölker grundgescheite und hochentwickelte Men-

schen waren. Wir wissen auch, daß eine neue Maltechnik, eine neue Farbenskala, eine neue Harmonieverbindung, ein neues Instrument keinen Fortschritt, keine Errungenschaft im absoluten Sinne bedeutet, daß dies alles nur äußere Symptome innerer Umstellungen sind, bedingt durch den ewigen Fluß und Wechsel der Dinge. An diesen Fluß und Wechsel aber glauben wir, denn er ist das, was wir Leben nennen. Und dieses nennen wir modern: was innerlich fließt, wechselt, zeugt und trägt. Es ist das Lebendige, Quellende, Strebende, es ist das Wollen des ewigen Seins, das sich nicht anders äußern kann, als in der Bewegung, im Sichlösen, im Fortpflanzen. Ob der Maler dabei kubistisch malt oder impressionistisch, ob der Musiker nur alterierte Akkorde schreibt oder reine Dreiklangsharmonien ist zunächst gleichgültig. Wichtig ist nur, daß wir den Herzschlag hören und die Wärme des schaffenden Blutes fühlen.

Die Erfahrung nun lehrt, daß die wahrhaft produktiven Menschen eines Zeitalters, einer Generation zu gewissen Ähnlichkeiten der Technik gedrängt werden. Die seelischen Grundkräfte sind stets und überall gleich, Hunger und Liebe werden immer das Handeln der Menschen beherrschen, ihr Erleben, die Probleme ihres Seins bestimmen. Was sich ändert, ist nur die Art der inneren Reaktion auf dieses Erleben, der Wechsel gegenüber der Problemauffassung. Dementsprechend ändert sich die Art der künstlerischen Gestaltung, der schöpferischen Willensäußerung, dementsprechend ändert sich die Technik. Die Redensart vom „Fortschritt der Technik" ist eine kurzbeinige Lüge und traurige Oberflächlichkeit. Das Klavierspiel zu Mozarts Zeit war nicht im mindesten einfacher und leichter als heutzutage, die Orchestertechnik Haydns ist ebenso hoch entwickelt wie die des Berlioz oder Mahler. Jede Technik ist Mittel zur Darstellung eines Organismus, und alle in sich vollkommenen Organismen

stehen in dieser Beziehung einander gleich. Hier gibt es kein Über-, nur ein Nebeneinander, keine Entwicklung, nur den Wechsel. Was übernommen und scheinbar gesteigert wird, ist lediglich Unwesentliches, Äußerliches. Das zutiefst Wesenhafte, das innere Geheimnis der Technik stirbt ab — spätere Generationen ahnen es kaum noch und finden es nie wieder. Es ist unnachahmlich, wie der Lack der großen italienischen Geigenbauer.

So gibt es in Wahrheit keine große Technik, die nicht Darstellung einer großen Kunst wäre, so gibt es auch keine große Kunst, die sich nicht ihre eigene Technik geschaffen hätte. Und so kann man inhaltlich Ausdrucksmäßiges und Technisches der Kunst in Wahrheit überhaupt nicht trennen. Technik ist ein Element des Ausdrucks. Technik im landläufigen Sinne, handwerklich manuelle Fertigkeit wird sie erst in dem Augenblick, wo die schöpferische Kraft, die sie geschaffen hat, erlischt, wo an Stelle des inneren Ausdruckszwanges die Ausdrucksspekulation tritt, wo der treibende Formungswille schwach wird und sich in die Kunstfertigkeit, in die Manier rettet. Dann erst wird Technik als Technik engeren Begriffes erkenn- und fühlbar. Ihre Bedeutung als Ausdruckselement geht verloren, und in krampfhafter Übersteigerung äußerlicher Wirkungen sucht sie den Mangel an organischer Notwendigkeit zu verdecken.

Das Haltlose, Unfruchtbare solcher Produktionsart wird sehr bald bemerkt, ruft Widerstände, Reformversuche hervor. Man sieht die Unnatur und nun ertönt der Ruf nach „Rückkehr zur Natur“. Ist aber dieses Natur, wenn ein verwucherter Baum von seinen Auswüchsen befreit, wenn er wieder auf den einstigen Normaltypus gebracht wird? Gebe ich ihm durch solche kunstgärtnerische Behandlung die Kraft seiner Triebe zurück? Ist es nicht Verkennung natürlicher Wachstumsgesetze, wenn ich ein von innen her Erstorbenes durch kluge Lebens-

regeln der Einfachheit und Mäßigkeit zu erhalten suche? Was soll die alte Technik, selbst in ursprünglicher, reiner Anwendung noch, wo doch das, was sie einst geformt hatte, unwiderbringlich dahin ist? Will und soll sie noch weiterleben, für kurze Zeit eine blendhafte Scheinexistenz führen, so muß sie wuchern und zum Selbstzweck werden. Eine andere Kunst kann nur erstehen aus neuem Ausdrucksbedürfnis, neues Ausdrucksbedürfnis aber setzt voraus neue Art des Erlebens und Schauens, neue Auffassung der Lebens- und Schaffensprobleme. Dies ist die einzige Rückkehr zur Natur für den Künstler. Nicht gewaltsame Vereinfachung überlieferter technischer Formeln, nicht absichtliche Sonderung in eng begrenzte Interessenkreise. Sondern Mut des neuen Erlebens, Mut des neuen Schauens einer neuen Welt, Mut, dem elementaren Sein von sich aus frei entgegenzutreten, den Erdgeist zu beschwören. Natur wird nicht gefunden durch planmäßige Abstreifung irgendwelcher Konventionen, Natur ist nichts außer uns, Natur ist nur in uns. Erst wenn wir selbst wieder Natur werden — erst dann werden wir zur Natur gelangen. Wir brauchen nicht Gebirge und Wälder, nicht Meere und Flüsse, wir brauchen keine Schäferkostüme und keine ländlichen Idylle. Mehr als alles dies ist der Mensch, der wahrhafte, der aus eigenen Augen schaut, mit eigenen Sinnen fühlt und erfaßt. Erst durch ihn, der höchste Natur ist, werden wir Natur recht erkennen lernen. Kehren wir also nicht zur Natur zurück als zur deutschen, französischen, russischen Landschaft, kehren wir zum Menschen zurück und lassen wir ihn neu schauen, neu erleben.

Solches neue Schauen und Erleben weiß mit den Mitteln der alten Technik nichts anzufangen, es wirft sie beiseite. Keineswegs aus Mißachtung der Vergangenheit — sondern es gibt nichts mehr daraus zu lernen,

die Seele dieser Technik ist tot. Eine neue Technik formt sich, gewiß nicht völlig außer Zusammenhang mit Früherem. Manches vorher Erprobte geht verwandelt in das Neue über, Anklänge aus älteren, zuweilen weit zurückliegenden Zeiten mischen sich ein. Es kommt niemals auf das Nichtdagewesene an, es kommt nur darauf an, daß Technik und Ausdruckswille einander entsprechen und sich decken. Das Handwerkliche ist nicht zu mißachten, aber es ist auch nicht zu überschätzen, und manches angeblich große „Können" ist in der Kunst nur eine große Lüge. Ein neuer Keim ist gelegt, eine neue Pflanze treibt hervor, ein Organismus ganz für sich, lebensträchtig und voll eigener Gesetze. Da und dort zeigen sich kleine Abzweigungen, kleine Wucherungen, tastende Versuche, in die Luft hinein zu bauen, Irrungen, Mißbildungen. Aber von unten her drängt und treibt es weiter, die aufwärtsstrebende Kraft hebt sich immer machtvoller, immer sicherer, das scheinbar Gesetzlose wird mehr und mehr zur neuen Wahrheit, und ein mächtiges Naturgeschaffenes, ruhend in sich, gerechtfertigt durch die organische Vollkommenheit seiner Erscheinung, steht mit einem Male vor staunenden, zweifelnden, ungläubigen Blicken.

Dies ist es, was wir heute erleben. Nicht nur in der Musik, nicht nur in der Malerei, nicht nur in der Kunst — überall, wo Geistiges lebendig ist. Wir erleben die Sehnsucht nach dem Menschen, wir erleben das Ringen um die Kraft neuen Schauens, um die Fähigkeit neuen Gestaltens, um die Gesetzlichkeit der neuen Technik. Wir erleben das Geschrei und Gezeter derer, die nicht wissen, was hier vorgeht und Untergang wittern, wo sich eine neue Schöpfung aufbaut. Dichtung, Malerei, Plastik und Architektur zeigen diese Symptome des Kampfes um das, was zusammenfassend neuer Stil zu nennen ist. Am vernehmlichsten aber klingt er aus der

Musik. Am vernehmlichsten und zugleich — scheinbar — wildesten. Denn auf diesem Kunstgebiet wird das Menschliche, Persönliche stärker als anderswo mit in den Streit gerissen. Hier ist das Ringen des Alten mit dem Neuen zugleich ein Ringen um die private Existenz, und so sucht das bedrohte Alte, das nicht anders kann und nicht anders mag als bisher, sich ethisch zu drapieren, um sich wirtschaftlich und machtpolitisch in Geltung zu halten. Bilder und Plastiken aller Richtungen können nebeneinander ausgestellt, Dichtungen können gedruckt werden. Das Musikwerk aber lebt nur von der Aufführung, und je enger die Aufführungsmöglichkeiten umgrenzt sind, um so heißer tobt die Schlacht ihretwegen. Dazu kommt, daß wir nirgends stärker unter der verhängnisvollen Nachwirkung einer pathetisch aufgeblasenen Ideologie der Kunstbetrachtung leiden als in der Musik, daß auf keinem Schaffensgebiete die Wertbestimmung ähnlich mit falscher Kunstmoral durchsetzt, daß nirgends die Kenntnis der neuen Produktion so unzureichend, lückenhaft, der allgemeine Überblick schwieriger ist, und daß schließlich wohl in keiner Kunst der Schaffende so wenig begriffliche Klarheit über die Urquellen seines Wollens hat wie in der Musik. Und was sollen wir über sie sagen, wie sie erklären, wie diese Fata morgana von Klängen dem bewußten Begreifen und Erfassen ihres Wesens näherbringen? Selbst die Technik als Ausdruckssymbol entzieht sich hier der verstandesmäßigen Betrachtung, nur das Gefühl bleibt als einziger Mittler und Wegweiser. Das Gefühl aber der meisten Menschen ist der Musik gegenüber noch mehr verdorben als der Malerei gegenüber. Von Jugend auf in Konventionen schlimmster und plattester Art erzogen, versagt sich das Ohr weit eher als das Auge dem neuen Ausdruck. Die Schäden der landläufigen Erziehung treten hier am auffälligsten hervor, und der schaffende Musiker, dem sich aus

neuen Empfindungen neue Klangwelten öffnen, bleibt länger als andere Schaffende unvernommen, ohne lebendiges Echo, ein einsamer Träumer vom Zartesten, Geheimnisvollsten der Gegenwart und Zukunft. Die Markttrommel beherrscht das Feld, und wenn sie gar mit den Nationalfarben geschmückt ist, so bleibt ihr der Sieg des Augenblickes. Und trommelt sie die „Rückkehr zur Natur", zum Krieg der Rassen und der Völker, zum Haß und zur Geringschätzung unkriegsmäßiger Gesinnungen — wer könnte ihr dann noch widerstehen?

Nun bleibt ein großer, stilllächelnder Blick über all dies törichte Gezeter und Gerassel hinweg, ein Blick der Hoffnung und Zuversicht auf unverlierbare Werte der Menschennatur, auf die unbesiegbare, unzerstörbare Kraft des Zeugenden, die jetzt in der Stille wächst. Wir wissen, daß der Verneinungsruf nur krampfhafter Todesschrei einer sinkenden Welt ist. Wir wissen, daß Natur nichts anderes ist als das ewig Wachsende, ewig sich Erneuernde in uns selbst. Dieser Natur glauben wir, sie wollen wir fassen und halten.

Von Paul Bekker erschien:

GUSTAV MAHLERS SINFONIEN

3. Tausend

URTEILE DER PRESSE:

Bekkers Buch darf als eine künstlerische Schöpfung allerersten Ranges betrachtet werden. . Das Werk läutet den neuen Morgen für Gustav Mahler ein.

Leipziger Zeitung.

Bekker hat uns in diesem Buch ohne Frage die großartigste Gesamtdarstellung des Mahlerschen Schaffens geschenkt. Die Beherrschung des Stoffes ist überwältigend. Kaum jemand, dem das moderne Schaffen nicht völlig gleichgültig ist, wird dieses Monumentalwerk aus der Hand legen, ohne das Bedürfnis, seine eigene Kenntnis der Mahlerschen Werke an Hand der Partituren oder der Klavierauszüge nochmals gründlich durchzuarbeiten.

Danziger Zeitung.